Art.
142
h 2

t. 142 h
C2

Oeffentliche Vorlesungen

über

Gegenstände der Litteratur und Kunst,

an

der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

gehalten

von

H. G. Hotho.

Das Nützliche befördert sich selbst, denn die Menge bringt es hervor, und Alle können's nicht entbehren; das Schöne muß befördert werden, denn Wenige stellen's dar und Viele bedürfen's.

Zweiter Theil.

Berlin,

Verlag von W. Simion.

1843.

Oeffentliche Vorlesungen

über

Gegenstände der Litteratur und Kunst,

an

der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

gehalten

von

H. G. Hotho.

Das Nützliche befördert sich selbst, denn die Menge
bringt es hervor, und Alle können's nicht entbehren;
das Schöne muß befördert werden, denn Wenige stellen's dar und Viele bedürfen's.

Zweiter Theil.

Berlin,

Verlegt von M. Simion.

1843.

Geschichte

der

deutschen und niederländischen Malerei.

Eine öffentliche Vorlesung,

an

der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

gehalten

von

H. G. Hotho.

Sie begreifen nicht, was für einer andern Kultur es bedarf, um sich zum wahren Kunstgenusse zu erheben.

Zweiter Band.

Berlin,

Verlegt von M. Simion.

1843.

Wb/63/2447

Staatsbibliothek München

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Inhalt.

Erster Band.

	Seite
Erste Vorlesung	1—27
Glaubensbekenntniß in Bezug auf die neuere deutsche Malerei	1—23
1. Die Düsseldorfer und die französische Schule . . .	2
2. Schwierigkeit für das Verständniß der älteren Schulen	9
a. heutige Zerstreutheit	10
b. nöthige Umwandlung des gewöhnlichen Bewußtseins	10
c. Uebung in Auffassung des eigentlich Malerischen .	20
3. Aufgabe dieser Vorträge	23
Zweite Vorlesung	27—43
Einleitung.	
I. Die einzelnen Künste	27
A. Die Sculptur	30
1. Die leibliche Form als Form in ihr die Hauptsache	31
2. Die bestimmte Gestalt und Stellung als erschöpfende Darstellung	32
3. Ihr Inhalt das Bleibende und Substantielle . .	32
Die griechische Weltanschauung als der Sculptur am meisten entsprechend	34
Die christliche als für sie weniger geeignet . . .	35

Seite

Dritte Vorlesung 44—58

B. Die Malerei als vornehmlich christliche Kunst . . . 44
1. Künstlerischer Farbenschein statt sinnlich räumlicher Realität 45
2. Die Farbe als Bezeichnung der particulären Gestalt 47
3. Belebung und Beseelung durch Färbung . . . 48
a. landschaftliche Natur 49
b. Ausdruck des geistigen Innern 51
c. Beseelung unbelebter Gegenstände 53

Vierte Vorlesung 59—73

II. Das Epische, Lyrische und Dramatische als Grundformen.
A. Epische Form.
1. Begebenheit 59
2. Allgemein Wahres in seiner Allgemeinheit . . . 60
3. Einzelne Vorfälle als Beleg und Beispiel . . . 60
B. Die lyrische Form.
1. Das subjektive Innre 60
2. als einzelnes 61
3. als vereinzelndes 61
C. Die dramatische Form als Vermittlung der epischen und lyrischen. That, Begebenheit, Handlung . 63
1. Vermittlung des Geschehens und des subjektiven Innern 64
2. Des substantiellen Gehalts und einzelnen Subjects 67
a. der selbstständige besondre Charakter 68
b. die dramatische Collision 69
c. die Lösung derselben 72

Fünfte Vorlesung 74—102

III. Das Epische, Lyrische und Dramatische in den einzelnen Künsten.
A. Bildende Künste.
Architectur 74
Sculptur 75
Malerei 81
1. Epische Auffassung 81

Seite

a. Hervorheben des substantiellen Gehalts in situationslosen einzelnen Gestalten 83
b. in symmetrisch geordneten Schaaren . . . 85
c. Darstellung von Begebenheiten 87
α. der äußere Vorgang noch untergeordnet . 89
β. totaler Verlauf des Begebnisses . . . 91
γ. Abgeschlossenheit einer Situation als bestimmenden Mittelpunkts 94
αα. conflictose Situationen in epischer Totalität 97
ββ. epische Darstellung von Collisionen . 99
γγ. concentrirte Situationen ohne Conflict und epische Totalität 101

Sechste Vorlesung 103—120

2. Lyrische Auffassung 103
Beseelendes Prinzip der Färbung 104
Lyrik der landschaftlichen Natur 105
a. lyrisches Element nnerhalb epischer Conceptionen 111
b. Episches und Lyrisches nebeneinander . . . 112
c. selbstständig lyrische Darstellung 114
α. Ausdruck des subjectiven Innern als Hauptzweck 115
β. Lyrik in Form äußrer Begebenheit . . 116
γ. eigentlich lyrische Situationen als solche 117

Siebente Vorlesung 121—146

3. Dramatische Auffassung 121
a. Verwechslung des Epischen und Dramatischen 122
b. Dramatische Anfänge in der Malerei . . . 123
B. Historie und Genre 129
1. Der historische Styl 130
2. Das Genre 137
3. Uebergang der einen Form in die andere . . . 141
C. Eintheilung der Malerei nach dem Unterschiede dieser Stylarten 143

Seite

Geschichtliche Entwickelung der deutschen und niederländischen Malerei.

Einleitung.

Achte Vorlesung 147—158

1. Die Religion als Ausgangspunkt 148
2. Der bestimmte Nationalcharakter 149
3. Der einzelne Meister 153

Neunte Vorlesung 159—175

Erste Hauptperiode.

Grundtypus dieser Periode.
1. Kirchliche Feierlichkeit 160
2. Anschluß an die antike Kunst 161
3. Mangel an lebendiger Individualisirung und an Ausdruck des subj. Innern 166
   Erste Epoche 170
   Zweite Epoche 171
   Dritte Epoche 174

Zweite Hauptperiode.

Zehnte Vorlesung 176—188

I. Allgemeiner Charakter.
1. Gegenstände 176
2. Darstellungsweise 177
   a. Katholicismus 179
   b. Protestantismus 180

II. Zustand der umgebenden Wirklichkeit.
A. Das Klosterleben 183

Eilfte Vorlesung 189—202

B. Das Ritterthum.
1. äußere Entstehung 190
2. innerer Charakter 191

Seite

3. das Ritterthum als nicht das belebende Prinzip der bildenden Kunst 194

Zwölfte Vorlesung 203—215

Die italienische Malerei in Bezug auf Klosterleben und Ritterthum 203
Deutschland und die Niederlande 207
C. Das Aufblühn der Städte als Bedingung für den neuen Ursprung der Malerei 209

Dreizehnte Vorlesung 216—234

1. Vorzug der Unterrichtsweise 218
2. Poetische Frische der umgebenden Wirklichkeit . 227
a. Charaktere 227

Vierzehnte Vorlesung 235—259

b. Costum 237
c. Architectur 250

Fünfzehnte Vorlesung 260—274

3. Unterschied individueller Schulen als Product dieser Verhältnisse 260
a. begrenzende Bestimmtheit in Auffassung und Technik 263
b. zusammenfassende Vermittlung 265
c. die holländische Schule 268

Sechszehnte Vorlesung 275—292

III. Grundzüge der geschichtlichen Entwicklung dieser Periode.
A. Im Allgemeinen.
1. erste Epoche 275
2. zweite Epoche 279
3. dritte Epoche 284

Siebenzehnte Vorlesung 293—308

B. Die Italiener im Unterschiede der Deutschen und Niederländer.

Seite

Allgemeine Charakteristik 293
1. erste Epoche 297
a. erste Stufe 298
b. zweite Stufe . . . . , 299
c. dritte Stufe 303

Achtzehnte Vorlesung 310--320

2. zweite Epoche 310
a. erste Stufe. Leonardo da Vinci . . . 311
b. zweite Stufe. Raphael, Titian, Correggio 312
c. dritte Stufe 318
3. dritte Epoche 320

Neunzehnte Vorlesung 321—338

C. Deutsche und niederländische Malerei.
1. Allgemeine Charakteristik 321
2. Nähere Gliederung 327
a. die Deutschen und Niederländer unabhängig von den Alten und Italienern 328
b. Vermittlung mit der italienischen Malerei . 335

Zwanzigste Vorlesung 339—355

c. die holländischen Meister; Stoffe des täglichen Lebens und der Natur 339
Neue hiedurch bedingte Auffassung 343
α. nationales Prinzip derselben 345

Ein und zwanzigste Vorlesung 356—370

β. Poesie der Färbung 356
γ. Humor 365

Zwei und zwanzigste Vorlesung 371—394

Rückblick 371
3. Vorzüge und Mängel der Deutschen und Niederländer in Vergleich zu andren nationalen Entwicklungen der Malerei 374
a. die romanischen Völker 376

Seite

α. die Italiener 378

β. die Spanier 380

γ. die Franzosen 381

b. die germanischen Völker 382

α. die Engländer 384

β. die Holländer 386

Zweiter Band.

Zweite Hauptperiode.

Erste Epoche.

1200 — 1500.

Seite

Drei und zwanzigste Vorlesung 1—20

Einleitung und Eintheilung 1

Erster Abschnitt.

die deutschen Schulen bis 1450 . . . . 3—43

Einleitung 3

I. Allgemeine Charakteristik.

A. Religiöse Unbefangenheit 16

B. Seelenplastische Ausdrucksweise 17

C. Großheit und Milde 18

Vier und zwanzigste Vorlesung 21—40

II. Historische Entwickelung.

A. Erste Stufe.

1. Cöln und Westphalen 21

2. Schwaben und Franken 23

B. Zweite Stufe.

1. die Schule von Prag 24

2. Westphalen und Cöln 27

Meister Wilhelm 29

Seite

C. Dritte Stufe.

1. Cöln; Meister Stephan 30

Das Dombild zu Cöln 32

Westphalen 36

2. Oberdeutschland 37

Fünf und zwanzigste Vorlesung 40—56

III. Uebergang zur flandrischen Schule 40

Zweiter Abschnitt.

Die altflandrische Schule. 1400—1500.

Einleitung 44

I. Die Gebrüder van Eyck; Biographisches 51

A. Kirchliche Conceptionsart 52

1. menschliche Charaktere 53

2. Auffassung Gottes 54

3. Vermittlung beider Seiten 54

Sechs und zwanzigste Vorlesung 57--68

B. Künstlerische Elemente 57

1. Einigung des altchristlichen Typus und der lebendigen Wirklichkeit 58

2. Oelmalerei 59

3. Zeichnung, Modellirung, Perspective 63

C. Hubert und Johann.

1. Hubert 65

2. Johann 66

Sieben und zwanzigste Vorlesung 69—92

3. Einzelne Werke.

a. erste Stufe 69

b. zweite Stufe; das Genter Altarblatt 72

c. dritte Stufe 83

Acht und zwanzigste Vorlesung 93—121

II. Die eyckische Schule.

Uebersicht 93

Seite
A. Erste Gruppe; Schüler Hubert's.
1. Geerärt van der Meire 95
2. Pieter Christophsen 97
B. Zweite Gruppe; nächste Schüler Johann's.
1. Hughe van der Goes 98
2. Justus von Gent 100
3. Unbekannter Meister des Boisserée'schen Marienbildes 100
C. Dritte Gruppe 101
1. Rogier van Brügge 103
2. zweiter Kreis 110
a. holländische Meister.
α. Dierick Stuerbout 110
β. Albert van Ouwater 112
γ. Geertgen v. St. Johann 116
b. Reliquienkasten aus St. Omer 117
c. Unbekannte Meister 119

Neun und zwanzigste Vorlesung 122—145

3. Hans Hemling; Biographisches 123
a. allgemeine Charakteristik 125
b. Entwickelungsgang 128
Das Weltgericht zu Danzig 128

Dreißigste Vorlesung 146—164

Hemling's Gemälde zu Brügge 146
Reliquienkasten d. H. Ursula 150
III. Auflösung der eyckischen Schule.
1. Nachahmer 156
2. Anton Cläſſens 157
3. Jeronymus Bosch 158

Dritter Abschnitt.
Die deutschen Schulen unter dem Einfluß der flandrischen.
1450—1500.

Ein und dreißigste Vorlesung 164—173
Allgemeine Charakteristik und Eintheilung 164

Seite

I. Niederdeutsche Schulen.

A. Die cölnische Schule 168
1. der Meister der Lyversberg'schen Passion 170
2. zweite Gruppe 172
3. dritte Gruppe 173

Zwei und dreißigste Vorlesung 174—192

B. Die westphälische Schule.
1. der Meister von Liesborn 176
2. Jarenus 177
3. spätere Meister 181

C. Die Schule von Calcar 185
1. erste Gruppe 187
2. die Altartafeln zu Calcar 188
3. spätere Meister 190

II. Die Schulen im Elsaß und in Schwaben.

Drei und dreißigste Vorlesung 193—204

Historische Einleitung.
1. Schwaben bis zur Zeit der Hohenstaufen 193
2. unter den Hohenstaufen 195
3. das reichsunmittelbare Schwaben 196
Allgemeiner Charakter der Malerei 200

Vier und dreißigste Vorlesung 205—219

A. Die Schulen von Colmar und Ulm.
1. Martin Schongawer 207
Biographisches 207
Martin Schongawer's Kupferstiche 209
Martin Schongawer als Maler 213
2. Schüler und Nachfolger 218

Fünf und dreißigste Vorlesung 220—238

3. Die Schule von Ulm.
a. Hans Schühlein 221
b. Bartholomäus Zeitblom 222
c. Martin Schaffner 225

Seite

B. Directere Nachbildung der flandrischen Schule . . 226
Friedrich Herlen.
Biographisches 226
Hauptwerke 227
Vergleich mit dem Dombilde zu Meissen . . 229
Hans Grünewald 231
Konrad Fyoll 231
C. Meister von Augsburg.
Hans Holbein der Aeltere 232
Biographisches 232
Allgemeine Charakteristik 234
Werke 236
III. Die fränkische Schule.

Sechs und dreißigste Vorlesung 239—250

Nürnberg 239
Stadtverfassung 240
Architectur 243
Sculptur 244
Malerei 245
Charakteristik derselben 246

Sieben und dreißigste Vorlesung 251—264

Michael Wohlgemuth.
Biographisches 251
Allgemeine Charakteristik 253
Hauptwerke 256
Erste Stufe 256
Zweite Stufe 257
Dritte Stufe 263

Geschichte

der

deutschen und niederländischen Malerei.

Zweite Hauptperiode.

Erste Epoche.

1200 — 1500.

Drei und zwanzigste bis sieben und dreißigste Vorlesung.

Drei und zwanzigste Vorlesung.

Die Hauptepochen, in welche die zweite Periode sich gliedert, sind übersichtlich schon angegeben; (Th. I. p. 275—92.) wir haben nur noch den bestimmteren Entwicklungsgang an den hervorragenden Schulen, Meistern und Werken zu veranschaulichen.

Für die erste Epoche, die mit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts abschließt, fällt dieß in der deutschen und niederländischen Malerei im Ganzen weniger schwer als in der italienischen. Die Fortentfaltung wird durch antike Einflüsse, die bald dem nationalen Typus widerstreben, bald mit demselben zusammengehn, weder gefördert, noch augenblicklich gehemmt. Sie hat in dem gediegenen Volkssinn ihre alleinige Quelle, und gruppirt sich einfacher zu durchgreifenden Unterschieden. Außerdem schwingt jede Hauptschule sich dann erst zu ihrem ausgeprägten Charakter empor, wenn die Blüthe der anderen schon im Verwelken begriffen ist, so daß der Verlauf auch hierdurch an Klarheit gewinnt. Einwirkungen können nicht fehlen; sie gehn aber vornehmlich nur von der cölnischen oder eyckischen Schule oder von beiden gemeinsam aus, und das Erlernte und Eigene bleibt leichter erkennbar.

An Künstlernamen hat uns die cölnische fast nichts hinterlassen; die oberdeutsche und westphälische weniges. Die eyckische breitet sich vielseitiger aus, und stellt allerdings wie die übrigen, eine Schwierigkeit in den Weg, die ich gleich anfangs berührt habe: sie giebt Namen ohne documentirte Gemälde, Gemälde

ohne sichere Meister, und die gründliche Forschung ist in dieser Rücksicht noch ziemlich in erster Kindheit. Doch die Hauptmeister sind großentheils ausgemittelt, und wem die glückliche Muße nicht zu Gebote steht, Stadtarchive und sonstige Hülfsquellen zu durchsuchen, der kann sich wenigstens mit gutem Gewissen an die Kunstwerke halten, und den Andern die Namen lassen.

Die Summe der vorhandenen Bilder ist gleichfalls geringer. In dem nördlichen feuchten Clima hat sich die Fresco-Malerei weniger ausbilden können, als in Italien, wo sie früh schon in reicher Folge die größten Conceptionen ins Leben rief. Statt dessen legt sich besonders der niederländische Fleiß mit nationaler Vorliebe auf eine fast miniaturartige Ausführung, die nur der tüchtige Sinn des Jahrhunderts von kleinlicher Peinlichkeit fern hält. Dieß macht die Werke im Einzelnen wohl vollendeter, ihre Anzahl jedoch wird nothwendig kleiner. Italien endlich hat weder religiöse noch politische Umwälzungen erfahren, in denen Gemälde und Statuen in Menge zu Grunde gingen. Die Kriegsnoth hat manches zerstört, im Ganzen aber sind die Kirchen und Klöster, die Rathhäuser und Palläste von Fremden unangetastet geblieben, und das eigene Volk ist zu sehr ein Volk der Kunst selber, um nicht deren Werke heilig zu halten. In den Niederlanden und Deutschland umgekehrt wandte sich in späterer Zeit der religiöse Vertilgungseifer mit Absicht gegen das, was der Katholicismus Tiefstes geschaffen hatte, und die protestantische *Bildung* am meisten hat jetzt die Barbareien des Protestantismus zu beklagen.

Ihren Ausgangspunkt erhält auch in Deutschland die zweite Periode, wie in Italien, durch die lebendige Umwandlung des vorangehenden Typus. Die veränderte Richtung aber, die jetzt erwacht, schließt sich nicht wie bei Duccio und Cimabue, in Conception und Technik unmittelbar den besseren Traditionen der *byzantinischen* Vorbilder an, sondern entwickelt sich von Hause aus in *nationalerer* Eigenthümlichkeit. Je mehr sie gedeiht, desto reichhaltiger belebt sie deshalb die heimischen Formen und Charaktere, um in ihnen den religiösen Geist der Ge-

genwart vor Augen zu bringen. In den Gestalten Gott Vaters und des Heilandes aber waltet der frühere Grundtypus dauernd fort. Ueberhaupt verliert zwar die kirchliche Strenge noch nicht ihre ernste Hoheit, und die Versöhnung mit Gott, der Christen durch Gottesdienst, der Heiden durch Bekehrung, macht noch den Hauptinhalt aus, doch in germanischer Weise ohne Bemühn um italienische Formenschönheit. Der nationale Sinn giebt die bestimmte Ausdrucksweise, die lebendigen Physiognomien und Gestalten; für die einzelnen Situationen liefern die biblischen Begebnisse, die Heiligen- und Legenden-Geschichte den nähern Stoff, und wo bei weiten Conceptionen die unmittelbare Veranschaulichung nicht ausreicht, treten religiöse Symbole als Hülfsmittel ein.

Den Keim dieser Richtung fördern die Meister der deutschen Schulen, das dreizehnte und vierzehnte Jahrhundert hindurch, zur ersten Blüthe.

Was ihnen noch abgeht bringt zweitens die flandrische Schule der Gebrüder van Eyck bei ihrem Entstehen sogleich mit bewunderungswürdiger Kraft hinzu, und entwickelt es im Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts in reicher Verzweigung.

Ein drittes Gebiet, als Vorbereitung zum Theil der folgenden Hauptepoche, bildet sich von der Mitte des 15ten Jahrhunderts ab durch den Einfluß der eyckischen Auffassungsart und Technik auf die deutschen Schulen.

In dieser Gliederung wollen wir die wichtigsten Meister und Werke betrachten.

Der erste Abschnitt, in der ursprünglichen Entfaltung der deutschen Schulen, umfaßt auf der einen Seite die Meister von Cöln und Westphalen, auf der andern die oberdeutschen und fränkischen, wozu sich noch die kurze Blüthe der Schule von Prag gesellt. Den Vortritt und Mittelpunkt aber gewinnt die cölnische, und bildet ebensosehr den ersten Gipfel.

Als nächster Gegenstand kann sich nicht die Natur und das weltliche Dasein, sondern das religiöse Leben allein darbieten,

so daß die menschliche Gestalt und der kirchliche Ausdruck die ausschließliche Form für jede Auffassung bleiben.

Die mittelaltrige Religiosität bedarf eines langen Bildungweges, bevor selbst die künstlerische Malerei innerhalb religiöser Gegenstände darzustellen vermag, daß auch die Natur ihrerseits einstimme in die Andacht der Herzen, und mitwirke für den Ausdruck der Heiligkeit. Das frühere Bedürfniß richtet sich nur darauf, typische Formen subjectiv durch den Ausdruck eigener Empfindung zu beseelen, ihrem Charakter nach menschlich zu erfüllen, national zu gestalten, und sie aus starrer Ruhe in Bewegung zu bringen, oder die schroffen Geberden, Stellungen, Gewandung und Faltenwurf gefügig zur Schönheit zu mildern. Hiemit haben die Conception und Technik schon vollauf zu thun. Luft, Wolken, landschaftliche Umgebung und sonstiges Beiwerk werden fast noch zwei Jahrhunderte lang nach Recht und Brauch durch jenen bald glänzenden, bald stumpferen Goldgrund verdeckt, der aus der offenen Natur sogleich in die Kirche versetzt, und außer seiner Feierlichkeit und Pracht nicht nur als Farbe wohlthätig wirken kann, sondern nun auch den Blick auf die Figuren als solche ausschließlich hinlenkt.

In den Gestalten selbst verwandeln sich die conventionellen Physiognomien und Charactere reicher und schneller fast als in Italien zu nationalen Formen, und außer dieser Umprägung wird theils die naturwahrere Carnation ein Hauptbedürfniß, theils die vollere Modellirung; und was die Spitze von Beidem bildet, der Ausdruck geistiger Belebung.

Der eigentliche Inhalt aber, um den es zu thun ist, läßt sich im Allgemeinen auf denselben Punkt zurückführen, den ich schon früher (Thl. I. p. 299 — 300) angegeben habe. Die Gemälde der vorigen Periode bringen die religiösen Charaktere und Begebnisse nur als Gegenstände der Andacht vor Augen; als Objecte, aus denen wenig inneres eigenes Leben spricht. Die subjective Beseelung beschränkt sich auf die religiöse Gemeinde, die durch den Anblick dieser kirchlichen Bilder zur Heiligung soll angeregt werden. Was so zunächst in Werk und Beschauer aus-

einanderfällt, gelangt jetzt in der Darstellung selbst zur Vermittlung.

Innerhalb dieser Thätigkeit thut sich, auch hier schon, ohne erhebliche Ausbildung freilich, ein Unterschied auf, welcher erst später in dem Gegensatze der cölnisch-westphälischen und flandrischen Richtung entschieden in Frage kommt. Ich will ihn vorweg flüchtig bezeichnen.

Die Malerei kann überhaupt und soll religiöse Stoffe nur in menschlicher Gestalt veranschaulichen. Benutzt sie hiefür nun die Formen der Gegenwart, so sind zwei Hauptwege möglich. Sie läßt entweder diejenigen Characterzüge noch fort, welche den einzelnen Menschen fest für sich als Individuum concentriren, und ihm zugleich den besondern Ausdruck seiner bestimmten weltlichen Thätigkeit aufprägen, oder sie fasst umgekehrt diese irdische Particularität in deren vollem Erscheinen so viel sie vermag in's Auge.

Im ersten Falle, weil sie nichts wesentlich Scheidendes sieht, schließt sie dann sorglos ihre Gestalten mit dem kirchlichen Inhalt zusammen, den sie darin auszudrücken gedenkt. Sie nimmt beide Seiten als unmittelbar entsprechend, und theilt ihnen daher auch im Ganzen den heiteren Ausdruck ursprünglicher Harmonie und offener Beruhigung mit. Im anderen Falle steht ihr der Zwiespalt entgegen, den sie sich zwischen dem weltlich besonderen Menschen und den religiösen Charakteren und Scenen nicht mehr verläugnen kann. Sie bedarf nun eines Umwegs, um ihr Ziel zu erreichen, und ihre Mühe ist doppelt. Das Irdische, Particuläre giebt sie nicht auf, sie gestaltet es im Gegentheil immer vollständiger aus. Dessenohngeachtet soll sich darin das Heiligste offenbaren. Der germanische Volkssinn, wie die religiöse Lehre, dringen auf die Darstellung jener Harmonie des individuellen Subjects mit jedem höchsten Gehalt.

Die beiden nächsten Jahrhunderte können diesem zweiten Wege kaum erst zuführen. Die erworbenen Mittel, in Rücksicht auf charakterisirende Zeichnung und geistig belebendes Colorit, reichen noch zu wenig aus. Denn diese Darstellung ver-

langt nicht nur das dauernde Studium der Wirklichkeit, sondern auch in der Nachbildung selbst das Hervortreten aller einzelnen Züge wie deren von Innen beseelten Zusammenhang. Solch großer Fortschritt kann in dem ersten Abschnitte noch nicht gethan sein.

Die Hauptschulen begnügen sich deshalb ungewollt am liebsten mit dem unmittelbaren Ausdruck jener gleichsam unbefangenen Religiosität, deren Formen in sich keine Schranke individuellster Charactere zu durchbrechen haben, um das zu sein, was sie darstellen sollen. Ihr Einklang erscheint weder durch den Ausdruck vollständiger Trennung des Irdischen und Göttlichen, des zufällig Particulären und Allgemeinen gestört, noch durch den Ausdruck versöhnender Widervermittlung vertiefter erarbeitet.

Nach dieser Seite hin scheint mir der Unterschied g e i s t l i c h e r und w e l t l i c h e r Städte von Wichtigkeit.

Während der ersten Hälfte des Mittelalters gliedert sich die Stufenfolge der deutschen Stände nicht in Bauern, Bürger und Adel, sondern auf dem Lande wie in den Städten in freie Herrn, ritterbürtige und nicht ritterbürtige Freie, so wie endlich in Hörige. Nach aufgehobener Hörigkeit aber bleibt für die Städte meistentheils nur jener mittlere Unterschied übrig. Die schöffenbaren Freien, zur Erwerbung der ritterlichen Würde in Lehn- und Hofdienst berechtigt, dürfen jede Gerichtsbarkeit ausüben, und zugleich der Verwaltung des Gemeindevermögens, überhaupt den allgemeinen Stadtangelegenheiten vorstehn. Sie bilden die „ehrbaren Geschlechter", und reißen fast überall die gesammte Regierungsgewalt als Standesrecht an sich, so daß den nicht ebenbürtigen Freien kein Antheil an der Verwaltung bleibt.

In den wichtigsten g e i s t l i c h e n Städten nun, in welchen die Kirchenhäupter Landesherrn, oder doch mit herzoglichen Rechten belehnt sind, steigert sich durch Gewerbfleiß und Handel, Kriegsmuth und gesetzliche Ordnung mit dem wachsenden Reichthum das Streben nach Unabhängigkeit von der beschränkenden Macht der geistlichen Herrn. Zwistigkeiten und blutige Fehden

dauern mit wechselndem Glück, oft von den Kaisern begünstigt, bis zum endlichen Siege städtischer Freiheit fort. Kaum aber sind die Geschlechter befestigt, so steht ihnen auch schon ein neuer Feind gegenüber. Die Gewerke und Gilden, von den Patriciern bisher nur zur Hülfe gebraucht, fordern jetzt gleiches Recht an der Herrschaft. Gütlich oder mit immer neuen, gewaltsamen Aufständen. Sie streiten so lange, bis sie sich in gehöriger Anzahl entweder in den innern Rath der Patricier aufgenommen sehn, oder als äußerer Rath die Verwaltung beaufsichtigen, und wo sie sich auch durch dieß Recht nicht genügen lassen, theilen sie die gesammte Bürgerschaft ganz demokratisch in Zünfte, die den Rath wählen, und durch ihn Jurisdiction und Regierung leiten. In diesem Falle ziehn die Geschlechter sich aus der Stadt zurück oder reihen sich dem Zunftwesen vollständig ein. Nur selten gelingt es ihnen, wie zu Frankfurt und Augsburg, sich als eine besondere und erste Zunft politische Vorrechte zu bewahren.

So sind die Städte zu großem Theil ihrem geistlichen Fürsten unterworfen, doch der gleiche Boden weltlicher Befugnisse und Gerechtssame bringt diesen den Stadtbürgern näher. Wie sie im Leben Bischof und weltlichen Herrn in unmittelbarer Einheit vor sich sehn, sich selber aber bei voller Anerkennung seiner doppelten Macht, ihm gegenüber ebenso selbstständig und berechtigt, muthig und froh empfinden, geben sie nun auch künstlerisch den Gestalten ihrer Mitbürger in religiösen Charakteren und Situationen nicht den Ausdruck der Schuld und Buße, der tiefen Versenkung und Heiligung, sondern der unbefangenen Ruhe und glücklichen Sicherheit.

In den königlichen Städten fällt mit jenem Kampf auch diese relative Gleichstellung fort. Hier streiten nur weltliche Stände untereinander; Städte gegen Herzöge, Grafen oder Ritter, Zünfte gegen Patricier. Die Kirche steht diesen Händeln mehr oder weniger fern, und bleibt nun außerhalb des weltlichen Kreises eine nur geistliche Macht, ein wirkliches Gottesreich. Dann muß aber auch die städtische Kunst dieser Trennung folgen. Je voller und naturtreuer sie das Irdische auffaßt, je

besser. Für den religiösen Ausdruck jedoch kann sie es nicht mehr unmittelbar, wie es vor ihr liegt, verwenden. Sie erfährt und durchlebt es als ein Bereich, das sich abgesondert entwickelt, das mit der Kirche auf demselben Felde niemals gekämpft, oder gar sie besiegt hat. Je vollständiger und lieber sie es in seiner eignen Gestalt und Ausbreitung aufnimmt, destomehr bedarf es daher, um als kirchlich und religiös zu erscheinen, einer neuen Vermittlung und Weihe, die nur in dem Ausdruck tieferer Andacht und Demuth erkennbar zu werden vermag.

Aus diesen Gesammtverhältnissen ergiebt sich mir der gedoppelte Umstand; einmal, daß für die nächsten Jahrhunderte in unsrer Sphäre die bischöflichen Städte den Vorrang haben; sodann, daß später gerade nur in den weltlichen der Ausdruck strengerer Andacht erstrebt und erreicht wird.

Wir müssen deshalb während des ersten Abschnittes die Hauptblüthe der Malerei weder in den königlichen Städten Flandern's, Franken's und Schwaben's, sondern vor allem in Niederdeutschland, am Rhein und im Herzogthume Westphalen suchen. Flandern giebt für den folgenden Abschnitt den Mittelpunkt, und die oberdeutsche Schule weiß ihren eigenthümlichen Standpunkt erst auf niederländischen Anstoß zu finden.

Von allen bischöflichen Sitzen nun ist namentlich Cöln zur Ausbildung einer Jahrhunderte lang sich fortentwickelnden Malerei geeignet.

Unter glücklichem Himmelsstrich an dem breiten Strome in weiter Ebne gelegen, wird dieser Stadt von der Natur schon für malerisches Colorit die nöthige Hülfe geboten. An früher Bildung fehlt es hier gleichfalls nicht. Schon Agrippina, wie Tacitus sagt, zieht nach diesem ihrem Geburtsorte Veteranen und eine Colonie. Tempel und Theater steigen nun in der neuen Agrippina Augusta empor, Constantin der Große erbaut eine Brücke von Stein und Julian befestigt den Hafen. Auch das Christenthum schlägt hier frühzeitige Wurzeln. Bereits im dritten Jahrhundert erwirbt sich der römische Feldhauptmann Gereon die Martyrkrone, und im vierten stiftet die Mutter Con-

stantin's zu Ehren des Heiligen Kirche und Kloster. Hier werden die eilftausend Jungfrauen erschlagen und dreißig Jahre danach läßt der fromme Bischof Aquilinus der 2te auch zu ihrem Gedächtniß eine Kirche erbaun. Und zu noch höherer Heiligung der Stadt erhält endlich der Erzbischof Rainold von Kaiser Friedrich in dem eroberten Mailand die Gebeine der heiligen drei Könige, die seit dem Anfange des 13ten Jahrhunderts in Cöln verblieben sind.

Die Völkerwanderung hatte die Denkmale der römischen Kunst und Cultur fast durchgängig zerstört, durch Carl des Großen Vermittlung jedoch dringen die Reste christlich römischer Kunstbildung noch einmal bis zum Rhein herüber, und Cöln erfreut sich außerdem einer Stifts- und Klosterschlule. Nun blüht hier vorzugsweise die Architektur reichhaltiger als in irgend einer anderen deutschen Stadt, und entwickelt den Rundbogenstyl, so wie den Uebergang zu dem Spitzbogen in ununterbrochenert Folge, bis sich die mittelaltrige Baukunst in dem mächtigen Dombau, wenn auch nur der Conception nach, vollendet. Nicht minder regt sich die Malerei, und knüpft sich durch die Verbindung der Ottonen mit dem oströmischen Kaiserhof auch an byzantinische Muster. In dem nächsten Jahrhundert aber gebricht es dieser Kunst noch an der nöthigen Ausbildung des städtischen Gewerbes, Handels und Reichthums. Denn Cöln, diese älteste eigentliche Stadt in Deutschland, thut sich zwar zur Römerzeit schon als Handelsort hervor, und bleibt von früh ab ein Stapelplatz der Linie von Ungarn bis England, seine volle Macht aber erlangt es erst im dreizehnten Jahrhundert, früher als Ursprung, jetzt als Hauptglied des großen deutschen Hansebundes. Zu diesem reichen Verkehr gesellen sich die Eigenthümlichkeiten einer kirchlichen und staatsbürgerlichen Verfassung, die andern bischöflichen Städten gegenüber fast nur als Ausnahme zu betrachten ist.

In der Mitte des zehnten Jahrhunderts beginnt das erzbischöfliche Regiment. Der Grund und Boden aber der alten Stadt und ihres Feldgebiets bleibt reichsunmittelbar; die Eigen-

thümer werden nicht bischöfliche Landsassen, sondern behalten in Bezug auf Erb und Eigen ihren unabhängigen Gerichtsstand unter dem Burggrafen, der auch als bischöflicher Beamter fungirt, seine Richtergewalt über jenes freie Erb und Eigen jedoch vom Könige und Reich erhält, und sie dem Stiftsvogt gegenüber selbstständig ausübt. Ueberhaupt bildet sich aus den sämmtlichen freien Eigenthümern ein amtlicher Ausschuß, der in steigendem Grade die wichtigsten Verwaltungszweige an sich reißt, und schon im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts als ein engerer Rath mit fünfzehn und als ein weiterer mit 82 Mitgliedern in Wirksamkeit ist. Dem Erzbischofe verbleibt die weltliche Macht, die freien Besitzer sind aber von Anfang an ihrer staatsrechtlichen Stellung eingedenk, und schmälern unter jahrhundertlangen Streitigkeiten die Gewalt ihres Oberherrn durch stete Erweitrung der eignen Gerechtsame und der städtischen Selbstverwaltung.

Wenn im Allgemeinen schon der Wachsthum der cölnischen Malerei mit dem Flor der Verfassung, des Handels und der Gewerbe gleichen Schritt hält, und deshalb seit dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts zu immer regerer Entfaltung gelangt, so setzt ihr Culminationspunkt endlich das Hervortreten der mittelaltrigen demokratischen Formen voraus. Die Malerei ist, wie ich schon früher sagte, eine demokratische Kunst, mit dem städtischen Handwerk und den bürgerlichen Zünften verschwistert. Bisher war die Macht der Verwaltung in den Händen der Geschlechter verblieben. Seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts aber drängen die Gewerke immer kühner vorwärts, und schon um das Jahr 1370 erhalten sie fünfzig Beisitzer im großen Rath. Doch eben diese Concession führt zu immer höheren Forderungen, und die Streitigkeiten ziehen sich jahrelang hin. Als aber die ermuthigten Geschlechter ihren ausgestoßenen Bürgermeister Heinrich vom Stabe im Jahre 1396 wieder einzusetzen wagen, geräth die ganze Gewerkschaft in hellen Aufruhr. Der Verhaßte wird ergriffen, geviertheilt, der Rathssaal erstürmt; bald genug sind auch die Häupter der Patricier gefangen, aus

der Stadt verwiesen, und eine gänzlich umgewandelte Verfassung ist durchgesetzt. Das Zunftwesen bildet von nun an die einzige Grundlage. Alle Stadteinwohner, auch die Geschlechter, müssen sich in eine der zwei und zwanzig Genossenschaften aufnehmen lassen, in welche die Stadt sich theilt, und aus diesen Gilden erwählt machen jetzt sechs und dreißig Zunftherrn für den Rath den eigentlichen Stamm aus, der sich aus der Bürgerschaft dann noch dreizehn Rathsherrn hinzufügt, und in Gemeinschaft mit diesen sowohl zwei Bürgermeister erwählt, als auch die Richterstellen, die Rentkammerämter und die Verwaltung der Gemeinde- und Gewerbpflege überträgt. Unter diesen Gilden hat nun auch die Zunft der Schilderer, der Maler, zu denen sich außer den Wappenstickern noch die Glaser und Sattler halten, das Recht, *einen* Zunftherrn in den Rath zu wählen.

Der innere Zusammenhang dieser gesammten Zustände mit der künstlerischen Auffassungsweise scheint mir nicht fern zu liegen. Aus der bürgerlichen Selbstständigkeit allein kann ich mir das Offne und Frohe, dieß pralle und stracke Auftreten aller Charaktere erklären, das keine andere Schule so früh mit gleicher Unbefangenheit ausdrückt. Wie die Cölner in Sachen von Erb und Eigen reichsunmittelbar bleiben, wie ihre Bürgermeister den Leuten, welche in Klöstern unversteuerten Wein gekauft hatten, noch auf geistlichem Boden die Krüge und Flaschen zerschlagen, so stehen auch auf ihren Bildern die Gestalten gleichsam in reichsunmittelbarer Sicherheit vor Gott, und schließen sich umgekehrt ganz ebenso unbesorgt zum Ausdruck alles Heiligen auf, als ihre gewerbreiche Stadt das *erzbischöfliche* Cöln ist, in dessen Hauptstifte für den Kaiser links, und rechts für den Pabst der Chorherrnstuhl offen steht. Daß sich hier, näher an einander gedrängt, der große mittelaltrige Gegensatz von *bürgerlicher* Freiheit und weltlicher Obermacht der *Kirche* dauernd befeindet, hindert die Malerei in der Lösung ihrer Aufgaben nicht. Der Streit betrifft nur die *weltliche* Herrschaft der Geistlichkeit. Nicht dem Erzbischofe, dem Landherrn gelten die Kämpfe, und die Kunst entnimmt sich aus ihnen nichts als

die nöthige Kraft, das in unmittelbar religiöser Versöhnung auszubilden, was sich in der Wirklichkeit weltlich unmittelbar gegenüber steht. Diese echte Harmonie aber kann nur aus dem Gefühle hervorgehn, daß beide Seiten, die sich einigen sollen, von gleicher Berechtigung seien. Jemehr das reale Leben das wechselseitige Recht nur als Kampf erscheinen läßt, um desto eifriger faßt die heitere Kunst, indem sie den Kreis nicht berührt, in welchem des Streites kein Ende ist, die ursprüngliche Einigung auf, die als tieferes Prinzip zu Grunde liegt.

Diesen Verhältnissen von Cöln stehen, wenn auch durchweg local und volksthümlich modificirt, die Zustände in den Städten des Herzogthums Westphalen wenigstens in dem Hauptpunkte nahe, auf den es hier ankommt.

Eine frühe römische Cultur ist zwar bis hieher kaum durchgedrungen. Die Römer vermögen in den feuchten Niederungen, Mooren und Wäldern, die zwischen der Weser, Lippe, Ems und dem Rhein sich hinziehn, keine Eroberung zu befestigen. Diesen Landstrich bewohnt ein tapferer ursprünglicher Stamm, der die altgermanische Freiheit ungefährdet bewahrt. Vornehmlich mit Landbau beschäftigt leben die freien Eigenthümer mit dienstbaren Leuten auf ihrem vereinzelten Erbe, zur Benutzung des unbebauten Bodens in Markgenossenschaften, zur Rechtspflege unter erwählten Richtern in Bauerschaften und Landesgemeinden zusammengetreten, im Heerbanne zum Kriege verpflichtet, mit Anführern, um welche sich freie Männer ohne Erbgut als kriegslustiges Gefolge hinreihn.

Carl der Große sodann stiftet hier nach gewaltsam vollbrachter Bekehrung zum Christenthum die Bisthümer Osnabrück, Münster, Minden und Paderborn, und führt die fränkische Verfassung ein. Als Oberrichter treten die Gaugrafen auf, durch Königsboten überwacht, im Kriege häufig zu Herzögen erwählt, und beim steigenden Uebergewicht der Geistlichkeit und des höheren Adels verwandeln sich theils viele Freie in Schutzhörige, theils werden manchen Dienstleuten einzelne Grundstücke gegen Zins überlassen.

Auch diese Verfassung löst sich schon unter den sächsischen Kaisern. Aus den frühern Beamten des Königs werden erbliche Grafen und Herzöge, deren Recht und Macht nicht mehr ausschließlich auf einem Amte beruht, sondern an eigenem Landbesitz haftet. Die alten Gaubezirke zerstückeln sich hiedurch zu neubegrenzten Landschaften, in denen nun auch für den Kriegsdienst das Lehnwesen den Mittelpunkt giebt. Doch stemmt sich in Westphalen der ursprüngliche Adel lange gegen die Reichsdienste, und läßt sich Territorialdienste erst zur Zeit der Hohenstaufen gefallen. — Die Bischöfe ihrerseits befreien die geistlichen Güter gleichfalls von der frühen Gerichtsbarkeit, und erhalten, mit Land, Leuten und Zehnten reichlich versorgt, in ihren immer geschloßneren Gebieten die Gerechtsame der Grafen. Neben den landesherrlichen Gogerichten aber, die sich aus den früheren Befugnissen der gräflichen Unterbeamten erweitern, bleiben ebenso die Freigerichte bestehn, in welchen ehemals der carolingische Graf selber über Freie und deren Eigenthum gerichtet hatte. — Als Gegengewicht des Adels und der Kirchenobern kann sich in dieser Epoche die städtische Macht noch nicht ausbilden. Auch in Westphalen ist sie erst im Entstehn begriffen. So zieht sich z. B. im Anfange des 11ten Jahrhunderts die Stadt bei dem Münster allerdings schon mit drei Parochien um die alte Bischofsburg her, aber ihr fehlt noch, wie Soest und Paderborn, jede eigene Verfassung.

2. In dieser Art gestalten die Zustände sich, bis Heinrich der Löwe 1180 in die Acht erklärt, und der Herzogswürde entsetzt wird. Nun erhält das Erzbisthum Cöln über Paderborn und die cölnisch-westphälische Diöcese, zu der auch die Grafschaft Mark nebst Dortmund und Soest gehört, die herzoglichen Rechte des Heerbanns, der Handhabung des Landfriedens und der obersten Stuhlherrschaft in den Freigerichten. Die gleichen Gerechtsame gewinnen in ihren Territorien die Bischöfe von Münster und Osnabrück, deren Ansehn von nun an steigt. Ebensowenig bleiben die Städte zurück. Sie blühn durch Gewerbfleiß und Handel in dem Maaße, daß viele nunmehr im An-

fange des 13ten Jahrhunderts ihr Stadtrecht erwerben. (Gesch. Münster's von Dr. Erhard. 1837. p. 110—112.)

Diese Verhältnisse finden während der Regierung Kaiser Friedrichs II. und des Interregnum die reichste Gelegenheit zu schärferer Ausbildung. Schon von der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ab nehmen die Städte an Verträgen und andern Verhandlungen der Herrn wesentlich Antheil, und erheben eine überall mitredende Stimme. Doch können nun auch Reibungen und Fehden mit den Bischöfen und Grafen um so weniger ausbleiben.

3. Ihre eigentliche Blüthe jedoch erreichen auch die westphälischen Städte zunächst erst im 14ten Jahrhundert.

Die Bischöfe, in weltliche Händel verwickelt, sind in dieser Epoche um ihr kirchliches Amt selten besorgt, die Zucht und Religiosität geräth in Verfall, das Faustrecht nimmt überhand, und die geistlichen Regenten müssen mehr und mehr das Domcapital, die Ritterschaft und Städte als Corporationen anerkennen, welche die Landeshoheit bedingen, Steuern bewilligen und sich auch in anderweitigen Rechten befestigen. In Münster besonders, weniger in Paderborn, sind die Bürgermeister und Rathmänner bei allen inneren Landesangelegenheiten immer voran. Dabei bewahren die Freigerichte, zu deren Besitz auch Städte gelangen, ihre alte Wichtigkeit, und zeigen, daß sich die schöffenbar freien Leute hier weniger der Landesherrlichkeit unterwerfen, als in andern Theilen Deutschlands. Sie halten Gerichte aufrecht, die unter einem unmittelbar vom Könige verliehenen Banne richten. Die Freigerichte erringen von jetzt an sogar eine neue Stellung. In diesen Tagen der Unruhen reicht die gewöhnliche Rechtspflege nicht aus. Da bricht sich allmälig der fruchtreiche Gedanke Bahn, die einzelnen Freigerichte von den besonderen Territorialherrn unabhängig zu machen, und mehr zu einem Ganzen an einander zu knüpfen. Für solche Einigung fehlt es nicht lange an einer Spitze. Die Erzbischöfe von Cöln, durch ihre herzoglichen Rechte in Rücksicht auf die heimliche Acht Oberstuhlherrn, hatten nur zu sehr im Sinn, ihr Ansehn über ganz Westphalen auszubreiten. Den Freigrafen

wiederum sowie den unteren Stuhlherrn und Freien ist es ebenso gelegen, sich möglichst der näheren Aufsicht zu entziehen, und lieber dem Erzbischofe als weiter entfernten Oberstuhlherren anzuschließen. (Eichhorn, Reichs- und Rechtsgeschichte 4te Ausgabe III. p. 199.) So erscheint in der That seit der Mitte des 14ten Jahrhunderts der Erzbischof, den früheren Privilegien der übrigen Herrn zuwider, als Oberstuhlherr aller Freigerichte Westphalen's; (Wiegand, Fehmgerichte Westphaleus p. 195.) wodurch zugleich die Ausdehnung erklärt wird, die von jetzt ab das heimliche Verfahren der Fehme auch über solche gewinnt, die ihrem Bunde nicht zugehören.

Die Städte, in derselben Noth der Zeiten suchen sich durch die Hanse zu sichern, in deren Bund bei erweitertem Handel die irgend bedeutenden Aufnahme finden. Fehme und Städte aber kommen gegen Ende des Jahrhunderts zu gesteigerter Wichtigkeit hauptsächlich durch das Landfriedensbündniß, zu welchem Karl IV dem Erzbischof von Cöln, den Bischöfen von Münster und Osnabrück und dem Grafen von der Mark ein Privilegium ertheilt. Auch Soest wird mit einbegriffen, Dortmund ebenfalls, und 1385 ein neuer Vertrag geschlossen. Den Städten nun war der Landfrieden eine vornehmliche Sorge, und da sie, bei allen Verhandlungen und Lasten betheiligt, den Landesfürsten als Bundesgenossen immer ersprießlicher, den Grafen und Edelleuten als Geldarleiher immer unentbehrlicher werden, vermehrt sich nicht nur ihr Einfluß auf die gesammten Landesangelegenheiten, sondern auch die Theilnahme der Gilden an der Stadtverwaltung und dadurch der democratische Stolz der Bürger. Den Fehmgerichten wieder kommt der Umstand zu statten, daß ihren Freigrafen und Schöffen das Richteramt über die Friedensbrüche anheimfällt.

Diese kurze Andeutung der äußern Verhältnisse mag vorerst genügen. Wie in Cöln sind auch in Westphalen geistliche und weltliche Macht, bischöfliches und städtisches Regiment aneinander geschlossen; unmittelbar oder durch das Mittelglied weltlicher Grafen und Herrn. Ebenso erkämpfen die Städte sich in wach-

sendem Maaße die nöthige Kraft, um sich trotz dieser Hoheit dem Landesfürsten oder dem Herzog muthig zur Seite oder entgegen zu stellen. —

Für die Charakteristik des künstlerischen Typus will ich in diesem Abschnitt die beste Epoche der cölnischen Schule zum Vorbild nehmen; theils ihrer höheren Vollendung wegen, theils weil sich aus ihr am meisten erhalten hat.

I. Friedrich von Schlegel sagt von dem Maler des cölner Dombildes: „die Blüthe der Anmuth ist diesem beglückten Meister erschienen, und von ihrem Hauche sind alle seine Bildungen übergossen.“ Auch spätere Beurtheiler haben immer von neuem das Holdselige und Frische im Ausdrucke cölnischer Bilder gerühmt.

A. In der That, wenn irgend wo, verkündigen die Gestalten dieser Schule eine frohe Botschaft. Ein Paradies des kirchlichen Glaubens ist es, das sie voll Freudigkeit ausdrücken. Die Reue, die Buße fehlt; wer aber will die Unschuld der Kinder, noch ehe sie gesündigt, aus Eden verweisen? Keine irdischen Wünsche erfüllen schon so zwiespaltig das Herz dieser Gestalten, daß es darüber der Heiligen vergessen hätte; kein menschlich spröder Charakter trennt von dem Reiche Gottes, oder ist schlimmer noch zu der Härte gediehn, die den Abstand zur unübersteiglichen Kluft erweitert. Hält irgend eine Fessel leise zurück, so ist es die jungfräuliche Brautscheu der Seele, für welche Güte und Frömmigkeit selber zur Mahnung werden, nur mit keuscher Andacht dem Herrn zu nahn.

Darum bilden die freundlichen Engel, die holden Knaben, die glücklichen Mädchen und heiligen Jungfrauen den eigentlichen Mittelpunkt. Meist alle sorglos, als spielten sie mit dem Christkinde wie mit Blumen des Frühlings. Doch nicht aetherisch etwa und körperlos. Im Gegentheil frisch und lebendig. Die schmächtigen Gestalten wohlgebaut, der Leib wenig vorgestreckt, das Haupt sanft vorwärts oder zur Seite geneigt; die Köpfe mehr kreisförmig als in langgezogenem Oval; die gerundeten Stirnen hoch und frei, der übrige Gesichtstheil, soweit es der

geistige Ausdruck fordert, zurückgedrängt; die Brauen in sanftem Bogen geschwungen, die langen Lieder halb fast über den Augapfel hingezogen; die Nasen gerade und fein, bald spitziger, bald munterer in etwas aufgeworfen; die Backenknochen nie sichtbar, die Wangen voll und zart zugleich; der Mund klein, mit schwellenden Kirschenlippen, in dem süßen Reiz eines stillen Lächelns. Darunter das Kinn meist so weich und lieblich als möglich. Jedes Gesicht verschieden und jedes ähnlich dem andern; von unverkennbarer Nationalität, gesund in sich abgeschlossen, und doch immer nur wieder ein Bild der gleichen helläugigen Unschuld und Anmuth.

Am wenigsten im Allgemeinen gelingen die Greise und älteren Frauen, mehr schon jüngere Männer: oft von weiblicher Milde, von geistiger Charaktertiefe nur selten; die Meisten offen, aber bornirt; einige von adlicher Gestalt, andere kurz und gedrungen, wacker zum Dreinschlagen, von tüchtigem Schroot und Korn. Die spätere Ausbildung bringt zwar in diesen Charakteren die reichre Berührung mit weltlichen Interessen zum Vorschein, und vor Maria und Christus sehen wir die Jünglinge und Männer verwundert, betroffen in sich zurückgehn; im Ganzen aber zeigen sie eine heitre Beruhigung; zuweilen mehr eine schuldlose Neubegier als das Gefühl des eigenen Unwerths. Auch die munteren Jungfraun, wenn wir sie nur in die freie Natur hinauslocken könnten, möchten gern wohl an Gesang und Liebe, an jeder Mädchenlust und Weltfreude theilnehmen, nur wenige jedoch, die tieferen Gemüths sind, würden deshalb vor dem Kinde und der Mutter, ja vor Gott Vater selber den klaren Blick niederschlagen; so unschuldig geht hier noch Menschliches und Göttliches Hand in Hand.

B. Durch diese Einigung erhält sich zugleich eine liebliche Plastik. Erst wenn der Mensch in seinem sonstigen Leben sich Gott entfremdet empfindet, trübt sich der naive Frohsinn. Nun muß er sich emsiger sammeln, ehe er bis zu dem Himmelskern durchdringen kann, den die irdische Schaale verdeckt. In diesem Ausdruck dann aber ist der ursprüngliche Frieden schon gestört; das Suchen und Wiederfinden tritt an die Stelle dessen, was in je-

nen Charakteren von Hause aus da ist. Es wird eine Versenkung erforderlich, der wir nun auch mit eigener Sympathie nachsinnen müssen. Vor cölnischen Bildern haben wir dieses Bemühen nicht nöthig. Die Seele aller Gestalten erscheint in solchem Maaße von dem religiösen Object rund und ganz ausgefüllt, daß gleichsam das Herz keinen Raum mehr behält, sich subjectiv zusammenzuziehn. Wie das gesammte Individuum dadurch hell und klar in sich selber wird, leuchtet es nun auch dem Beschauer entgegen. Da ist nichts verborgen, nichts heimlich und nur der Ahnung erkennbar. Alles liegt offen zu Tage. Das ganze Innere, so weit der Meister es selber zu fassen vermag, blickt unbefangen aus Auge, Körperform und Geberde. Das ist es, was ich als die Seelenplastik dieser Schule bezeichnen möchte. Sie ist ein Mangel nach Seiten des tiefern Ausdrucks, ein Vorzug für die noch unentwickelte Stufe der Technik. Die Auffassung eilt bei diesen Meistern noch der darstellenden Fähigkeit nicht voraus, und ihre Werke geben auch hierdurch den Eindruck desselben heitren Genügens, von dem ihre frommen, frohen Gestalten beseelt erscheinen.

C. Mit dem Grundzug der Milde verbindet sich in den vorzüglichsten Werken ebensosehr eine anspruchlose Großheit der Formen; ein Seelenadel, der in das Anmuthige Gewicht, in das Freundliche Ernst hereinbringt, und mit glücklicher Unschuld auch diese Züge in Anklang hält. Hierin bekundet sich theils das Gelingen jener eben berührten Plastik, theils die Erinnrung an altchristliche Motive; zugleich aber bei möglichster Lebendigkeit ein Streben häufig nach einer naturwahren Idealität der Form, die hier um so besser gelingt, je weniger schon eine portraitartige Treue beabsichtigt wird. Außer in Gesichtszügen und Stellungen zeigt diese idealere Hoheit sich ebenfalls noch in Gewandung und Faltenwurf. Denn wie in Rücksicht auf Physiognomien, selbst in der spätern Epoche, eine schärfere Individualität mehr vermieden als gesucht, und das Jugendliche an die Stelle gesetzt ist, finden sich in den Gewändern am wenigsten jene winkligen Brüche, die einen Mangel an Sinn für das Milde

beweisen. Die cölnischen Meister bleiben dem Eckigen und Harten möglichst fern, und obschon sie die Nationaltrachten ihrer Zeit nicht verschmähn, waltet im Ganzen für die Form der Gewänder und den Schwung der Falten doch das Einfache und Fließende vor. — Dieselbe Harmonie herrscht in den Farben. Schon der Metallschein der Goldgründe fordert eine erhöhte Klarheit, ein durchsichtiges und doch sanftes Leuchten. In diesem Glanze und Schmelz zeigen die hervorstechenden Meister ebensoviel Feinheit des Auges als Uebung der Hand. Dabei sind die Farben lebendig und heiter. Es geht ein frühlingsjunges Colorit durchs Ganze. Liebliches Gelbgrün, lichter Zinober, Lackroth bis zum zartesten Rosa, daneben gesättigtes Blau oder freundliches Hellblau; dann auch gebrochnere Töne, Blaugrau, Meergrün oder ein grünliches Grau, gegen die Kanten und Lichter zusammt ins Weißliche spielend, das sind die wiederkehrenden Lieblingsfarben; alle zu einfachem Uebereinstimmen verbunden, in freudiger Pracht dem Auge zu Lust und Erquickung. Der Auftrag ist weich und fließend, die ganze Behandlung bei den Tüchtigeren sicher und durchgebildet. Doch auch diese wagen in den meisten Fällen noch keine Tiefe der Schatten und entschiedne Beleuchtung, deren die Malerei erst bedarf, wenn sie zu besonderem Naturlocal und fester Tageszeit vorschreitet. Mannichfaltiger schon ist die Carnation; bald röthlicher gehalten, bald weißlicher, doch öfter auch conventionell auf das Weißgrünliche und Kreidige beschränkt oder gegen das Kupferbraune hinstreifend. Ueberhaupt fehlt den Fleischtönen noch jener Lebenshauch, der an wirkliches Dasein und Athmen glauben läßt.

Wie sehr nun aber das unmittelbare Verweben nationaler Gestalten mit den religiösen Stoffen den Grundzug bildet, so lassen die cölnischen Meister, wie gesagt, dennoch die bestimmter charakterisirenden Formen, die jeden wirklichen Menschen vollständig abschließen, entweder unbeachtet, oder sie geben auch hievon nur die allgemeinere äußere Gestalt, ohne darin ein entsprechend particuläres Inneres zu voller Belebung auszudrücken. Vereinzelt nehmen sie auch, selbst ohne den Anlaß von Kreuzigungen und sonstigen Marterscenen, abnorme, widerwärtige Formen ganz

nen Charakteren von Hause aus da ist. Es wird eine Versenkung erforderlich, der wir nun auch mit eigener Sympathie nachsinnen müssen. Vor cölnischen Bildern haben wir dieses Bemühen nicht nöthig. Die Seele aller Gestalten erscheint in solchem Maaße von dem religiösen Object rund und ganz ausgefüllt, daß gleichsam das Herz keinen Raum mehr behält, sich subjectiv zusammenzuziehn. Wie das gesammte Individuum dadurch hell und klar in sich selber wird, leuchtet es nun auch dem Beschauer entgegen. Da ist nichts verborgen, nichts heimlich und nur der Ahnung erkennbar. Alles liegt offen zu Tage. Das ganze Innere, so weit der Meister es selber zu fassen vermag, blickt unbefangen aus Auge, Körperform und Geberde. Das ist es, was ich als die Seelenplastik dieser Schule bezeichnen möchte. Sie ist ein Mangel nach Seiten des tiefern Ausdrucks, ein Vorzug für die noch unentwickelte Stufe der Technik. Die Auffassung eilt bei diesen Meistern noch der darstellenden Fähigkeit nicht voraus, und ihre Werke geben auch hierdurch den Eindruck desselben heitren Genügens, von dem ihre frommen, frohen Gestalten beseelt erscheinen.

C. Mit dem Grundzug der Milde verbindet sich in den vorzüglichsten Werken ebensosehr eine anspruchlose Großheit der Formen; ein Seelenadel, der in das Anmuthige Gewicht, in das Freundliche Ernst hereinbringt, und mit glücklicher Unschuld auch diese Züge in Anklang hält. Hierin bekundet sich theils das Gelingen jener eben berührten Plastik, theils die Erinnrung an altchristliche Motive; zugleich aber bei möglichster Lebendigkeit ein Streben häufig nach einer naturwahren Idealität der Form, die hier um so besser gelingt, je weniger schon eine portraitartige Treue beabsichtigt wird. Außer in Gesichtszügen und Stellungen zeigt diese idealere Hoheit sich ebenfalls noch in Gewandung und Faltenwurf. Denn wie in Rücksicht auf Physiognomien, selbst in der spätern Epoche, eine schärfere Individualität mehr vermieden als gesucht, und das Jugendliche an die Stelle gesetzt ist, finden sich in den Gewändern am wenigsten jene winkligen Brüche, die einen Mangel an Sinn für das Milde

beweisen. Die cölnischen Meister bleiben dem Eckigen und Harten möglichst fern, und obschon sie die Nationaltrachten ihrer Zeit nicht verschmähn, waltet im Ganzen für die Form der Gewänder und den Schwung der Falten doch das Einfache und Fließende vor. — Dieselbe Harmonie herrscht in den Farben. Schon der Metallschein der Goldgründe fordert eine erhöhte Klarheit, ein durchsichtiges und doch sanftes Leuchten. In diesem Glanze und Schmelz zeigen die hervorstechenden Meister ebensoviel Feinheit des Auges als Uebung der Hand. Dabei sind die Farben lebendig und heiter. Es geht ein frühlingsjunges Colorit durchs Ganze. Liebliches Gelbgrün, lichter Zinober, Lackroth bis zum zartesten Rosa, daneben gesättigtes Blau oder freundliches Hellblau; dann auch gebrochnere Töne, Blaugrau, Meergrün oder ein grünliches Grau, gegen die Kanten und Lichter zusammt ins Weißliche spielend, das sind die wiederkehrenden Lieblingsfarben; alle zu einfachem Uebereinstimmen verbunden, in freudiger Pracht dem Auge zu Lust und Erquickung. Der Auftrag ist weich und fließend, die ganze Behandlung bei den Tüchtigeren sicher und durchgebildet. Doch auch diese wagen in den meisten Fällen noch keine Tiefe der Schatten und entschiedne Beleuchtung, deren die Malerei erst bedarf, wenn sie zu besonderem Naturlocal und fester Tageszeit vorschreitet. Mannichfaltiger schon ist die Carnation; bald röthlicher gehalten, bald weißlicher, doch öfter auch conventionell auf das Weißgrünliche und Kreidige beschränkt oder gegen das Kupferbraune hinstreifend. Ueberhaupt fehlt den Fleischtönen noch jener Lebenshauch, der an wirkliches Dasein und Athmen glauben läßt.

Wie sehr nun aber das unmittelbare Verweben nationaler Gestalten mit den religiösen Stoffen den Grundzug bildet, so lassen die cölnischen Meister, wie gesagt, dennoch die bestimmter charakterisirenden Formen, die jeden wirklichen Menschen vollständig abschließen, entweder unbeachtet, oder sie geben auch hievon nur die allgemeinere äußere Gestalt, ohne darin ein entsprechend particuläres Inneres zu voller Belebung auszudrücken. Vereinzelt nehmen sie auch, selbst ohne den Anlaß von Kreuzigungen und sonstigen Marterscenen, abnorme, widerwärtige Formen ganz

sorglos auf. Solche Mißbildungen vermag dann die größere Feinheit des Colorits kaum wieder aufzuwiegen. Das Volk hingegen, das den Herrn verhöhnt, die Knechte, die ihn peinigen, wenn dergleichen Scenen vorkommen, erscheinen absichtlicher in's Uebertriebne verunstaltet; theils durch ihre brutalen Stellungen und Bewegungen, theils durch vorquellende Augen, durch struppichtes Haar, und sonstige Verunzierungen. Auch hier jedoch ist es statt der inneren Bosheit nur die in's Häßliche gesteigerte äußere Form, die sich herausstellt, und außerdem macht oft ein burlesker Zug auch dieß Extrem wieder unschuldig.

Die Auffassung im Allgemeinen bleibt episch in dreifacher Art. Entweder sind die Figuren statuarisch vereinzelt, oder schaarenweise bald zusammengedrängt, bald geschiedner gruppirt, ohne daß ein besonderer Moment als der bestimmende Mittelpunkt vollständig durchgreift. Concentrirtere Auftritte kommen zwar gleichfalls vor, doch seltner. Auch der lyrische Ausdruck erhält keine überwiegende Gültigkeit. Die Charaktere sind hiefür noch nicht mit sich selber beschäftigt genug.

Man hat diesen ganzen Typus, weil er nicht von Außen aufgenommen und angelernt, sondern ausdem deutschen Volke selber entsprungen ist, mit Recht „germanisch" genannt. In der That beschränkt er sich nicht auf Cöln und Westphalen, sondern breitet sich auch in dem übrigen Deutschland aus. Er eignet sich jedoch, dem Grundprinzip nach, vollständig nur für die Malerschulen der geistlichen Städte. Die königlichen haben, wie oben gezeigt, den tieferen Beruf, mehr auf die schärfre Charakteristik und Breite des Weltlichen einzugehn und den Ausdruck strengerer Andacht hinzuzubringen. Je weniger schon Beides gelingen kann, jemehr bilden sie sich für jetzt in einer Conceptionsweise fort, die ihnen nicht völlig zusagt. So können sie weder die anmuthige Unschuld, die frohe Keckheit und im Grandiosen die Lieblichkeit der westphälisch cölnischen Schule ganz erreichen, noch das so früh bereits gehörig ausdrücken, was wiederum ihnen ausschließlicher obliegt. Sie müssen einen Schritt zurückbleiben, oder vermögen mindestens nicht an der Spitze der Fortbildung zu stehn.

Vier und zwanzigste Vorlesung.

II. Ueber den Entwickelungsgang dieser ganzen Sphäre brauche ich nicht viel hinzuzufügen. Die früheren Jahrhunderte haben nur vereinzelte Werke in einem meist beschädigten Zustande hinterlassen, und von künstlerischem Werth sind erst die Producte der späteren Ausbildung.

In diesem Sinne kann man, wenn auch der bisherigen Kenntniß nach kaum mit Sicherheit, drei Stufen unterscheiden.

A.) Die erste reicht bis zur Mitte etwa des vierzehnten Jahrhunderts, und hat in Niederdeutschland zum Hauptlocale Cöln und Westphalen, in Oberdeutschland Schwaben und Franken.

1. Das nächste Hervorbrechen umwandelnder Intentionen, welche aus germanischem Sinne und Geist ihren Ursprung herleiten, ist selbst in Cöln unerfreulich und roh. Die ältesten Reste aus dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts zeigen mehr nur colorirte Umrisse als eigentliche Gemälde; in Bezug auf Charakteristik ohne Individualität der Formen und des Ausdrucks. Die Gestalten sind fast durch die hergebrachte Bekleidungsart und den darunter gesetzten Namen allein erkennbar, die gelungeren jedoch im Faltenwurf neu, und bekunden in Stellung, wenn auch unbehülflich und mangelhaft, das Bestreben, dem wirklichen Leben sich nachzubilden. Von dieser Art sind, in überlebensgroßen Figuren, die Verkündigung in der St. Castorkirche zu Coblenz, an der Wand dem Chore zunächst, (Kunstblatt. 1841. Nr. 87. p. 361.) sowie in Cöln die Malereien in der Tauf=

kapelle der St. Gereonskirche, und auf Schiefertafeln die sitzenden Apostel in der St. Ursula. — Die weiteren Fortschritte scheinen das ganze dreizehnte Jahrhundert hindurch höchst langsam gewesen zu sein. Selbst die Wandgemälde im Chore des Cölner Doms, obgleich sie bereits dem Anfange des vierzehnten zugehören, liefern hiefür den sichtlichsten Beweis. Wie denn auch die deutschen Miniaturen derselben Zeit den Vergleich mit den ähnlichen Productionen französischer und niederländischer Meister noch nicht aushalten. In der Zeichnung roher sind die Geberden zwar nicht ohne Ausdruck, doch übertrieben, die Farben zwar frisch, aber grell und gering in Angabe der Schatten.

In Westphalen finden sich Spuren der Malerei schon im Anfange des 11ten Jahrhunderts. Die Nachrichten gehn bis auf Meinwerk, 1009—1035 Bischof von Paderborn, zurück. Dieser in großem Sinn wirksame Hirt erweiterte nicht nur das weltliche Gebiet seines Bisthums sowie die Stadt Paderborn, sondern belebte auch Handel und Wandel, milderte den Druck der Leibeigenen und ehrte und steigerte Handwerk und Kunst durch den Bau des noch jetzt unversehrten Domes, der Bartholomäuscapelle und des Burstorf. Vorzüglich aber blühte unter ihm die schon von Carl dem Großen gestiftete Domschule, aus welcher berühmte Männer, wie Anno, Erzbischof von Cöln, Friedrich, Bischof von Münster, und Andre hervorgingen. In dieser Schule nun, heißt es, ward nicht nur in den gewöhnlichen Gegenständen unterrichtet, sondern auch der Horaz und Virgil, Sallust und Statius gelesen, und das Schreiben nnd Malen gelehrt. (Vita Meinvercii, Paderb. 1690. Bessen, Geschichte des Bisth. Paderborn. I. p. 113—138.) Unter dem Malen jedoch läßt sich wohl hauptsächlich die Anfertigung von Miniaturen verstehen, die schon zur Zeit der Ottonen in Deutschland mit vieler Kunst betrieben wurde, und erst unter Kaiser Heinrichs IV. Regierung bedeutend wieder herabsank. (Waagen, Kunstw. und Künstler in Engl. und Paris. III. p. 265—266, 275—278.) Meinwerk aber scheint überhaupt durch den Bau

und Ausschmuck der Kirchen in seinem Vaterlande einen Kunstsinn erweckt zu haben, der lebendig und segensreich fortwirkt.

So treffen wir für unsere jetzige Epoche wenigstens auf die bestimmte Nachricht von einem Maler Everwein, der zu seiner Zeit ein Künstler von großem Rufe gewesen sein kann, insofern ihm und seiner Gattin Elisabeth das Capitel zu Soest im Jahre 1231 Haus und Hof zu Geschenk gab. (Westphalia vom 3ten Decbr. 1825; Kunstbl. Dec. 1841. No. 100.) Doch haben sich weder von diesem Meister noch von Anderen irgend sicher nachweisbare Werke erhalten.

2. Dagegen sind noch in Oberdeutschland, besonders in Schwaben, einige Ueberreste von Wandmalereien vorhanden, die vielleicht schon dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts zugehören mögen.

Ich rechne hieher die zwar übermalten einfachen Darstellungen im Chor der kleinen Kirche zu Kentheim auf dem Schwarzwalde, ohnweit des Städtchens Calw.

An der westlichen Wand ist die Verkündigung, an der östlichen sind Christus, ihm zur Seite Moses mit den Gesetztafeln, und der Täufer mit dem Agnus Dei, in dem Rundgewölbe der Weltrichter, in den vier Ecken die Symbole der Evangelisten. Sämmtliche Figuren, auf blauem Grunde, ungelenk, roh, mit ungebührlich großen Köpfen, aber von Strenge und Ernst. Einige, wie der Engel in der Verkündigung und Moses stark bewegt.

Auf der nördlichen Außenseite der Kirchenmauer läßt sich theilweise noch der Heiland am Kreuze nebst einigen anderen Gestalten erkennen. Ihre scharfgezogenen Umrisse der Gewänder und Körper bekunden den ähnlichen Styl. (Kunstblatt 1840. No. 96. p. 401—402. Sendschr. v. C. Grüneisen.)

Ob aber die neuerdings entdeckten Wandgemälde im Schlosse zu Forchheim bei Bamberg (Kunstbl. 1832. No. 27.) in so früher Zeit, oder in spätrer entstanden sind, kann ich nicht bestimmen. Ich habe sie eben so wenig als die Bilder zu Kent-

heim selber gesehn. Auch über die erste Entwicklung der Schule zu Nürnberg muß ich mich jedes Urtheils enthalten.

B. Eine zweite Stufe umfaßt den kürzeren Zeitraum von der Mitte ohngefähr bis gegen den Schluß des vierzehnten Jahrhunderts. Erst auf ihr geht die entwickelte Technik mit einer bereits reicheren Kunstauffassung Hand in Hand. Theils in Prag, Schwaben und Franken, theils gelungner wiederum in Westphalen und Cöln. Denn auf dieser Stufe beginnt schon der obenberührte Unterschied bischöflicher und weltlicher Städte merklicher hervorzutreten. Doch, wie gesagt, den Letzteren nicht zum Vortheil. Sie stimmen mit jenen entwickelteren Schulen hauptsächlich nur in der Technik überein. Der Vorzug dieser neuen Behandlung der Temperafarbe besteht, wie man neuerdings annimmt, in einem leichteren Bindungsmittel, das, über die Byzantiner und Giotto hinaus, eine flüssigere Schmelzung und gesteigerte Kraft der Töne zuläßt.

1. Außer der cölnischen und westphälischen Schule ist in der 2ten Hälfte dieses Jahrhunderts besonders die kurze Blüthe von Wichtigkeit, welche durch die Meister Theodorich aus Prag, Kuntze und Nicolaus Wurmser aus Straßburg in der Hauptstadt Böhmens zur Zeit Kaiser Karls IV. schnell ins Leben gerufen wird. Die Wand- und Tafelgemälde im Schlosse Carlstein, in der St. Veitskirche auf dem Hradschin, in der Theinkirche, und wenige Bilder in der Wiener Belvederegallerie sind die wichtigsten Ueberreste. Theils Brustbilder und Figuren einzelner Heiligen, theils Darstellungen Gott Vaters, des englischen Grußes, der Heimsuchung, der Mutter mit dem Kinde, der Opferung der drei Könige, des Ecce Homo und der Kreuzigung, theils einige Tafeln, welche den Kaiser in seiner Andacht oder in sonstigen religiösen Acten abbilden. (Hirt, Kunstbemerk. auf einer Reise über Wittenberg ꝛc. 1830. p. 177—179; Kugler, Handb. der Gesch. der Mal. II. p. 30—32.) Doch entspringt hier die Kunst nicht aus dem Volksleben selbst, sondern aus der Municicenz des kunstliebenden Kaisers, der, erzogen am Hofe Carls desSchönen, zu einem gleich einsichtigen

Freunde der Baukunst und Malerei heranwuchs, und besonders deutsche Maler nach Prag zog, oder auch italienische, den Thomas von Mutina z. B., beschäftigte.

Sowohl die Werke des Theodorich als des Nicolaus geben noch wenig Ausbeute für eigentlichen Kunstgenuß. Ein Bestreben nach Wirkung durch großartigere Formen läßt sich nicht verkennen, aber die Gestalten bleiben roh, ohne Adel und Jugendfrische, und besonders Arme, Hände, Beine und Füße plump und schwerfällig. Dabei sind die Physiognomien in Charakter und Ausdruck oft leer, die blaugrauen, überall gleichgeformten Augen blicklos, die Nasen meist in ähnlicher Weise rundlich und dick, der Mund voll und groß. Nur wenige der gelungensten weiblichen Köpfe, der Maria z. B. in der Theinkirche zu Prag, nähern sich der jugendlichen Anmuth cölnischer Meister. Dagegen erinnert der Faltenwurf bisweilen an altchristliche Traditionen, und ist im Allgemeinen weder steif noch hart; doch nun auch häufig wieder bis zur Verblasenheit weich und unbestimmt. Der Hauptunterschied aber gegen die bisherigen Anfänge kommt, wie gesagt, durch die neue Farbenbehandlung hervor. Statt der schwarzen Umrisse und grellen Lichter wird ein gefügigeres Schmelzen sichtbar, in Localtönen kräftig und klar, in Abstufungen und Uebergängen leicht und fließend; doch ohne Tiefe und Wirkung der Schatten, so daß es an rundender Modellirung fehlt, und überhaupt ein Extrem nur mit dem andern vertauscht ist.

Auf den ähnlichen Ursprung deutet außerhalb Böhmens, ein Altarblatt zu Mühlhausen am Neckar, nahe bei Cannstadt, von einem in Schwaben ansäßigen Bürger, Reinhart, in die dortige St. Veitskirche gestiftet; glaublicher Weise in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Das Mittelbild, etwa drei Fuß breit und sieben hoch, stellt den h. Wenzel in Waffenschmuck mit Krone und Nimbus auf einem niedrigen Grashügel dar, der linke Flügel den h. Sigismund, der rechte den h. Vitus.

Alle drei Figuren sind bei weichem Ausdrucke plump in der

Form, aber nicht ohne Großartigkeit. Die äußeren Flügel zeigen zunächst über dem Ritter Reinhart, als Donatar, den Heiland mit Dornenkrone, Geißel und Ruthe, dann die Verkündigung und die Krönung der Jungfrau; endlich Christus am Kreuz, Maria und Johannes zu seinen Seiten. Auch diese Figuren sind sämmtlich in Körperform mager und kurz, von breitem Kopf und fleischigen Gesichtern mit gedrückten Stirnen und kleinen Augen. Die anschließenden Gewänder falten sich spärlich. Die Technik jedoch beweist Sorgfalt, und die Carnation ist voll Kraft. (Grüneisen. Kunstbl. 1840. No. 96. S. 404.)

Verschieden von diesem böhmischen Typus und durchweg national deutsch sind die wenigen anderen Malereien derselben Zeit, die sich sonst noch in Schwaben zerstreut finden. Am gründlichsten bis jetzt hat ihnen Grüneisen nachgeforscht und sie theils in seinem Büchlein über Ulm's mittelaltriges Kunstleben, theils in einem Sendschreiben an Kugler (Kunstbl. 1840. No. 96—98.) näher bezeichnet.

Dieser Schildrung zufolge gehören hieher vorerst in Ulm die Fresken auf den Bogennischen eines Gemachs in dem vormaligen Ehinger Hofe. Sie stellen an der Eingangsthür, am fleißigsten ausgeführt, sitzend einen Mann mit einem Hund und eine Frau mit einem Affen dar, in den anderen Nischen je zwei sitzende Männer, an den Fenstern Musicirende. Der Ausdruck ist nicht religiös, doch ernsthaft; die Zeichnung der besten Figuren in der Form voll und rund, die der übrigen magerer, doch in der Gewandung einfach und würdig, mit Anfängen eines schönen Schwunges der Linien und der natürlich bewegten Gestalten. Auch fehlt es der Färbung wohl ganz an Schatten, aber nicht an Frische des Tons; die Technik, wenn auch noch unvollkommen, bekundet eine vorgeschrittene Gewandtheit. (Ulm's Kunstleben im Mittelalter. Ulm 1840. S. 11—13.)

Außer diesen minder bedeutenden Ueberresten finden sich zu Mühlhausen in der obengenannten Kirche des heil. Vitus noch ein Altarschrein mit bemalten Flügeln, sowie größere und kleinere Wandgemälde schwäbischen Ursprungs und Charakters. Die

Flügel des Hochaltars enthalten verschiedenartige Scenen aus dem Leben des heiligen Veit. Innen die Taufe und Marter, außen die Heilung des kaiserlichen Sohnes und die Folter des Vitus und Modestus; in den Formen allerdings mager und unvollkommen und auch sonst nicht ohne vielfache Mängel, in einzelnen Köpfen der Heiligen aber voll Ausdruck und in der Gestalt des Kaisers „mit dem Gepräge der Kraft und Majestät." Auf der Hinterseite des Schreins ist Christus zu sehen, wie er seine Wunden zeigt. Die Umschrift bestätigt die Vermuthung, dieß Werk sei noch vor Ablauf des vierzehnten Jahrhunderts vollendet.

In Rücksicht auf die Wandmalereien will ich der Kürze wegen auf Grüneisen's Beschreibung selber verweisen. (Kunstbl. 1840. No. 96. S. 405—406.)

Für die fränkische Schule derselben Zeit weiß ich, da mir neue Forschungen für jetzt versagt sind, gleichfalls nur Kugler's Bemerkung zu wiederholen, (Handb. d. Gesch. d. Mal. II. p. 30.), „die älteren Bilder der Nürnberger Schule hätten im Allgemeinen bereits eine gewisse Schärfe in der Formenbezeichnung, die sie von anderen gleichzeitigen Leistungen der deutschen Kunst zu unterscheiden scheine."

2. Der zweite reichere Kreis enthält den Fortgang der westphälischen, und nächsten Sieg der cölnischen Schule. Denn die erstere muß auch jetzt noch zurückstehn, und hat nur wenige Kunstwerke hinterlassen.

Passavant, dem ich aus Mangel eigner Anschauung folgen muß, führt deren nur drei an.

Erstens, aus dem Nonnenkloster Wormel im Bisthume Paderborn, gegenwärtig im Besitze des Herrn Oberregierungsraths Bartels, eine lange Tafel mit einer allegorisch mystischen Darstellung der reinen Jungfrau als Repräsentantin der christlichen Kirche. Im Mittelpunkte des salomonischen Tempels steht Maria mit dem Kinde. Daneben sind links die Verkündigung, rechts die Geburt; dem Tempel zunächst auf Stufen zwölf Löwen mit den Namen der Apostel und Worten des Credo, ihnen

zur Linken Virgil, zur Rechten Albumasar mit Stellen aus ihren Schriften, die auf Christi Geburt gedeutet werden; weiter zur Seite sodann auf Goldgrund in architectonischen Räumen je drei Heilige, und darunter in allegorischen Figuren Eigenschaften der Jungfrau, dem englischen Gruße entlehnt; unten endlich zu Maria's Füßen in einem Sarge ein weißgekleideter Mann, als „tuba gygantis" bezeichnet, an den Seiten Sybillen.

Die Gestalten, weniger als die älteren geschwungen, neigen meist etwas das Haupt; die weiblichen besonders mit breiter Stirn, schmal geschlitzten Augen, starker und länglicher, doch spitzer Nase, vollen Lippen und zartem Kinn. Von ihrem Ausdruck berichtet Passavant nichts. Die Temperabehandlung beschreibt er als flüssig und weich, ohne schwärzliche Umrisse, im Ton jedoch weniger tief und vollkommen als die Werke des Meister Wilhelm von Cöln. — Ein anderes Bild im Museum zu Münster diente in dem St. Walburgskloster zu Soest als Deckel eines Schränkchens. Es zeigt auf zwei schmalen Tafeln die h. Ottilia und Dorothea in anmuthsvollen schlanken Figuren, die an Fiesole erinnern. Das schöne Oval der Köpfe ist wie der Mund voll, die Nase fein, das Auge offen, doch mit etwas nach Außen herabgezogenen Winkeln; die Färbung nicht tief, obschon weich und gelungen.

In Bielefeld endlich soll sich noch ein Altarblatt vom Jahr 1400 vorfinden. (Kunstbl. Dec. 1841. No. 100. p. 413—15.)

Vielleicht lassen sich auf den verwandten Typus auch die Fresken zurückführen, welche ohnlängst, wenn zwar nur als geringe Ueberbleibsel, in der Ordenskirche des Marienburger Schlosses aus mehrfacher Uebertünchung und dickem Kalkbewurf zu Tage gefördert sind. Sie laufen fast durch die ganze Kirche über den Stühlen der Ritter bis gegen die Fenster hinauf, und scheinen theils einzelne Heilige, theils Christus, das Abendmahl und sonstige Situationen aus dem Leben des Heilands, unterbrochen von Engelsgestalten, dargestellt zu haben. Doch sind nur noch wenige Köpfe, Hände oder Gewandtheile sichtbar, dunkelbräunlich umrissen, die Physiognomieen wenig individuali-

sirt und nicht von lebendigem Fleischton, die Engel jedoch voll Lieblichkeit; die Hände roh, ohne Naturwahrheit; einige Gewänder von weichem Schwunge der Falten, und relativ feiner, heller Färbung, obschon von geringer Kraft der Schatten. Ich setze sie mit der westphälisch=cölnischen Schule in Verbindung, weil auch in Danzig fast alle Gemälde, welche auf das 14te Jahrhundert hinweisen, wenige rohere Arbeiten ausgenommen, entweder von cölnischen oder westphälischen Meistern herrühren. Eine heimische Schule gab es in Westpreußen in dieser frühen Epoche noch nicht. Auch italienischer Einfluß macht sich nicht sichtbar. Der Zeit ihrer Entstehung nach müssen jene Wandgemälde jedoch in die zweite Hälfte des 14ten Jahrhunderts fallen, da der Bau der Kirche selbst nicht vor 1340 vollendet ist. Die schlechte Erhaltung aber läßt keine nähere Merkzeichen erkennen.

Den höchsten Gipfel endlich dieses gesammten Kreises erreicht die cölnische Schule.

Mehr noch als in der westphälischen scheint in ihren Gemälden der Seelenausdruck hell und klar durch jede Gestalt hindurch und steigert alle Formen in milderem Schönheitssinne zu jener schon oben geschilderten Lieblichkeit.

Dennoch hat sich aus dem Ende des Jahrhunderts nur der Name des Meister Wilhelm erhalten, der in Herle bei Cöln geboren, bereits um das Jahr 1360 in Cöln anwesend, seit 1370 dauernd dort ansäßig ist. (Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 405.) Die Limburger Chronik preist ihn unter dem Jahre 1380 „als den besten Maler in allen teutschen Landen" und dieser Ruhm, der vorzüglichste seiner Zeit gewesen zu sein, ist noch in unseren Tagen gültig.

In seinen Gemälden zuerst kommt das in anmuthiger Weise zum Vorschein, was ich als Seelenplastik dieser Schule bezeichnet habe. Ebenso das Jugendreine, Sanfte und Stille, der Kindersinn des Gemüths, und dabei das halb unbefangen, halb absichtlich Zierliche. Gerade zur Zeit der unruhigsten städtischen Kämpfe muß in diesem Meister ein frommes, glückliches, zartes und dennoch männliches Herz geschlagen haben. Seine Gestal=

ten sind lang und schmächtig, die Mädchenköpfe höchst freundlich gerundet, die Nasen gerade und fein, der kleine Mund ist schwellend, das Kinn rund oder auch zart gespitzt, der Faltenwurf weich und fließend geschwungen, der lichte Farbenschmelz wunderbar reizend, der Gesichtsausdruck, die Stellung und Geberde selten verfehlt. Als Hauptwerke kann man ihm die heilige Veronica mit dem Schweißtuche, aus der Boisserée'schen Sammlung her wohlbekannt, die Madonna mit dem Kinde und weiblichen Heiligen im Museum zu Cöln, sowie das Jugendleben und die Passion Christi, ein Altarblatt in einer Capelle des Chors im Cölner Dom, und den gekreuzigten Heiland in der Castorkirche zu Coblenz beilegen. Passavant theilt ihm oder seinen Schülern neuerdings noch andere Bildchen und Holzschnitte zu. (Kunstbl. Nov. 1841. No. 88 u. 89.)

Was dagegen auch Meister Wilhelm noch vermissen läßt, ist theils die tiefer in sich concentrirte Seele des Ausdrucks, die festere Individualität der Charaktere und die vielseitigere Naturbeobachtung, theils jene durchgreifende Hoheit, welche, dem näheren Hereintreten in die menschliche Wirklichkeit und äußere Umgebung zum Trotz, sich dennoch erhält.

C. Diese Vorzüge zu den bisher schon ausgebildeten hinzu erworben und den hiefür nöthigen Fortschritt in der Technik gethan zu haben, bezeichnet das Hauptverdienst einer dritten Stufe, die sich bis gegen die Mitte des 15ten Jahrhunderts erstreckt.

1. Unter den cölnischen Malern dieses Zeitraums ragt vor allem der große Meister Stephan hervor. Sein Name ist erst seit Kurzem dadurch näher beglaubigt, daß man eine Notiz des Albrecht Dürer auf das Dombild zu Cöln bezogen hat. (Kunstbl. v. 27sten Jan. 1823.) Dürer schreibt nehmlich in seinem bekannten Tagebuche: „Item hab 2 weiß pf. von der Taffel aufzusperren geben, die Meister Steffan zu Cöln gemacht.“ Daß hierunter wirklich das Dombild müsse verstanden werden, sucht Passavant durch eine Anekdote zu erweisen, die Mathias Quaden von Kinkelbach in seiner „Teutscher Nation Herr-

lichkeit", Cöln 1609. p. 429. erzählt. Als Dürer, sagt Kinkelbach, beim Hinabziehn durch eine gewaltige, namhafte Stadt gekommen, welche diesmal nicht zu nennen stehe, sei ihm von den Herrn, „vielleicht mehr aus Hofirung vor Maximiliano, denn aus Liebe zur Kunst," eine ausbündig schöne Tafel gezeigt, und als Dürer vor Verwundrung fast sprachlos geworden, hätten die Herrn, um heimlich auf das ärmliche Leben zu sticheln, das die armen Phantasten von Künstlern führen müßten, hinzugefügt: dieser Mann sei zu Cöln im Spital gestorben; worauf ihnen Dürer denn eine Zurechtweisung nicht schuldig geblieben. — Da nun das Dombild früher auf dem Altar der Rathskapelle stand, so wurde dorthin Dürer wahrscheinlich von den „Herrn" des Rathes selber geführt, die sich ihm wenigstens äußerlich dienstfertig zeigen wollten. (Passavant, Kunstreise durch Engl. u. Engl. p. 412.) Kinkelbach aber möchte sichtlich den „Herrn" ihres Mangels an Kunstliebe wegen einen tüchtigen Schlag versetzen, heimlich jedoch, wie sie's dem Dürer gethan, deshalb verschweigt er scherzhaft den Namen der Stadt. Die Richtigkeit seiner Erzählung bestätigt vielleicht der Umstand, daß Dürer nicht beim „Hinabziehn," sondern bei der Hinauffahrt von Achen und Löwen her, und zwar in den letzten Tagen des October oder Anfang Novembers 1520, für seine 2 Weißpfennige sich die Tafel des Meister Steffan aufsperren ließ. (Reliquien v. Albrecht Dürer, Nürnberg 1828. p. 102—3.) Der früheren unentgeltlichen Besichtigung erwähnt das Rechnungstagebuch nicht. In welchem Ansehen aber das Dombild noch im 16ten Jahrhundert bei den Cölnern selber gestanden, erhellt aus dem durch Heinrich von Ach 1574 gedruckten Städtebuch, in welchem es (p. 39.) von dieser kunstreich gemalten Altartafel heißt, „daß auch die hocherfarnsten Maler sie nit genugsam loben, und sich an deren mit hohestem Verwundern ersettigen kennten."

Von Meister Stephan nun sind mehrere Werke vorhanden. Das früheste, ehemals in der Benedictiner-Abtei zu Heisterbach bei Bonn, jetzt noch in Bruchstücken übrig, die aus der

Boisserée'schen Sammlung nach München gekommen sind, bekunden ihn noch, wie einige andre Bilder in Cöln und München, als einen Schüler des Meister Wilhelm. (Kunstreise durch Engl. u. Belg. p. 413. Kugler Gesch. d. Mal. II. 36.)

Bald aber übertrifft er auch diesen durch genaueres Studium der Proportionen, Geberden und Züge, durch reichres und tiefres Colorit, durch lebendigern Ausdruck mannichfaltiger Charakter-Zustände und Affecte, und bildet nun durch sein berühmtes Dombild den Gipfel der gesammten cölnischen Schule.

Die äußeren Flügel dieses Meisterwerks stellen den Gruß des Engels dar. In ihrem kirchlich geschmückten Gemach, vor dem Betpulte knieend, das Auge halb niedergesenkt, die Hand wie im glücklichen Staunen erhoben — welch liebreizende Maria! Mehr aus heiligem Wachs geformt, als aus Fleisch und Blut, doch von so reiner Seele, daß Athem und Leben fast allzu irdisch erscheinen könnten.

Keine Pracht der Farbe ist hier irgend verschwendet. Thun sich aber die Flügel auf, so ist es, als ob ein Blick in den farbenbeseligenden Himmel sich öffnete. Und wir bleiben doch ganz auf Erden, im Mittelalter, in Cöln. Das Gelbgrün der Kräuter, des Rasenteppichs im Vorgrund wie morgenfrisch, die Schlüsselblumen und Veilchen wie liebevoll ausgeführt! Wie saftreich das grüne Gewand des alten Königs, wie sanft das Roth des jüngeren, wie blauweißlich schimmernd und violett der Rock des vortretenden Kriegers, wie tief das Blau in Maria's Mantel, und auf dem bräunlichen Goldgrund wieder so licht der meergrüne silberne Teppich! Dann wieder links die goldene Rüstung des Heiligen, neben dem gedämpfteren Stahl seiner Krieger, und rechts gegenüber die Schaar der Jungfraun, nicht bunt, nicht eintönig! Ueberall Klarheit und Licht, doch Schattentiefe genug, um Alles zu sondern, und schon ein zartes Spiel der Nüancen, um Schmelz und Vereinigung geltend zu machen.

Was es für seine Mitbürger in dem Stiftsdom und den übrigen Kirchen Heiliges giebt, hat der Meister zu *einem* Gemälde versammelt.

Im Mittelbilde herrscht eine fast morgenländische Pracht, und doch ist alles milde und fromm. Die Fahnen flattern so lustig, die Engel fliegen so lerchenleicht, daß es scheint, als müßten die Knieenden sich erheben, die Stehenden sich bewegen, und doch sind Alle so stumm und still; von Andacht gefesselt wenige, die meisten voll ruhigen Friedens, am Ziel der Reise glücklich und froh, in dem großen einzigen Augenblick aber noch über alle Erwartung hinaus überrascht, wie über ein Wunder des Glücks.

Maria, auf ihrem Kaiserstuhl thronend, obschon gegen den Hintergrund gerückt, bleibt der unverkennbare Mittelpunkt. Demüthig vor Gott sitzt sie da, und dennoch so groß in Form, Stellung, Gewandung, und dabei so mild in Zügen, so lieblich warm in Fleischton und Seelenhauch, solch anmuthige cölnische Jungfrau, und beides so widerspruchslos, wie nur die erste Unschuld es finden und bilden kann. Gleich ihr hat das Kind etwas Hohes und Herrschendes und ist dabei ganz ein Kind. Zur Rechten und Linken knieen die Könige: der Greis vor der Jungfrau wie in endlich erfüllter Hoffnung der Andacht hingegossen; der Andere, aufgerichtet, weiht ihr den hohen Pokal, männlich schön und jung, durch ihren Anblick für immer erhellt; hinter ihm, in liebender Ehrfurcht vorwärts geneigt, von feinerm Gemüth, steht der jugendlich schlanke Mohrenfürst, den Goldbecher in der Rechten; die Linke aufs Herz gelegt, dringt er nicht weiter vor; sein rechter Arm nur beim Nahen hat leise den Teppich umgeschlagen. — Im Halbkreis umher reihn sich je drei des Gefolges. Gegen den Vorgrund links mit seltsam kleinen Füßen, kriegerisch angethan, ein Fahnenträger; ihm gegenüber ein jugendlich vorlauter Kämpe, das Schlachtschwerdt mit langem Griff in der Hand, als gält es hier ritterlich aufzutreten, doch mit so liebem offenen Antlitz, so zuversichtlich vor Gott, und zugleich von so sanftem Staunen zurückgehalten, daß man nun kaum mehr betrachten mag, ob die Uebrigen neugierig, fragend, lächelnd, ernst oder gleichgültig dreinschaun. Zur Ausfüllung endlich des Halbkreises tauchen aus dem Gefolge noch

rechts und links einzelne Köpfe und Mützen hervor. So ist das Ganze nirgend überfüllt, nirgend leer, symmetrisch und doch lebendig, die Hauptgruppe durchweg hervorstechend, und dabei nichts beiläufig und unbedeutend.

Je lichter im Hauptbilde die Gestalten auseinander treten, desto gedrängter schaaren sie sich auf beiden Flügeln; rechts die Jungfraun von der Ursula, den Pfeil in Händen, geleitet, links die Krieger von Gereon, in Rüstung und sammetnem Waffenrock.

Gesenkten Blickes schreitet Ursula sinnend vorwärts. Eine Königstochter und Himmelsbraut, in Gestalt und Antlitz die Liebeserinnrung der Marter nur gleich einem leisen Schmerzenshauch. Des Bräutigams ihr zur Linken gedenkt sie nicht; in zärtlicher Knabenblüthe ist er auch mehr ein Seelengespiele der Kindheit als ein schützender Lebensgefährte. Ihm am meisten ähneln die übrigen Jungfraun. Weiße Rosen, Perlen, Geschmeide im Haar, in verschiedenster Stellung der Köpfe, lächeln die Einen, Andere denken schon schmerzlicher nach, doch alle ziehen mit stummer Erwartung heran, als ging' es zum Brautaltar. Sie würden den irdischen Bräutigam eben so unschuldig lieben, als das Kind, zu dessen Verehrung sie Ursula führt.

Der ritterliche Gereon, nicht gewaltig in Körperkraft und Heldenschaft, aber ernst und fromm von Gemüth, steht baarhaupt da, in dem mannhaften Angesicht den Nachklang jugendlicher Schönheit; breiter, gedrungener sind die übrigen Krieger; zusammengehaltene redliche Charaktere, die etwas durchgemacht im Leben. Die Last des Irdischen ruht schon auf ihrer Seele. Aber in männlicher Fassung treten sie herzu, nicht wie zum Fest, nicht wie zur Schlacht. Zu den Heiligen drei Königen wallen sie, wie zum Hoflager des Kaisers, der ritterliche Thaten gnädig belohnen würde. —

In einem dritten Altarblatte, wenn es ihm darf zugetheilt werden, thut Meister Stephan in Rücksicht auf Individualisirung noch einen Schritt vorwärts. Die religiöse Hoheit aber kann er nun nicht mehr geltend machen. Dafür reicht die Kraft der

cölnischen Schule noch nicht aus. Sie büßt nach dieser Richtung ein, was sie nach der andren gewinnt. Ich meine die Mitteltafel des Weltgerichts in dem städtischen Museum zu Cöln.

Im oberen Theile Christus als Weltrichter; der Form und Stellung nach im herkömmlichen Typus auf Goldgrund, von Engeln umflogen; rechts zur Seite Maria, links Johannes. Alle drei, obschon in Größe und Bedeutung die Hauptfiguren, dennoch weniger gelungen, ausdruckloser und leerer als die übrigen. Besonders die Unterarme und Waden außer Verhältniß dick, die Füße zu groß, Knöchel und Handgelenke mager und dürr. Ein Mangel, der auch im Dombilde nicht ganz vermieden ist.

Darunter im Mittelgrunde rechts ein weißes Thor als Eingang des Paradieses, zu welchem die Seliggesprochnen in dichter Schaar langsam hineindringen; individuell in Zügen und Charakter, doch nicht von der lieblichen Frische und Unschuld mehr, die in den eilftausend Jungfraun entzückt. Auf der anderen Seite der Höllenthurm; dazwischen Verdammte, von Teufeln an ringshergezogener Kette geführt. Im Vorgrund theils die Letzten der Schaar, die ins Himmelsthor einzieht, theils Auferstehende, deren sich Teufel bemächtigen. Unter den Sündern sind hauptsächlich Cardinäle und Päbste, unter den Lastern Völlerei, Habsucht und Wollust hervorgehoben; die Grade der Furcht, Hoffnung, Verzweiflung richtig und genau bezeichnet. Die Martern erscheinen mehr als innere, selten als leibliche Qual; überhaupt thut sich im Diabolischen keine Phantasie kund, die das Schreckliche liebt, sondern eine Milde, die im Widerwärtigen selbst noch Sanftheit und Maaß bewahrt. — Die ganze Composition ist bei der Fülle kleiner, spannelanger Figuren höchst einfach, doch nicht ohne Leben. Die Haufen, hier eng zusammengeschichtet, sind dort zu abgeschlossenen Gruppen und Situationen gesondert, für die Zeit und Schule von bewundrungswürdiger Freiheit und Kühnheit der Bewegungen; die nackten Körper namentlich mit einer Kenntniß der Formen behandelt, welche über die eyckische Anschauung hinausgeht, und

in einer Wahrheit des Fleischtons, der an die Vorzüge dieser Schule heranreicht. Doch bleibt daneben weder jene conventionellere Carnation aus, die in einigen Köpfen auf der Tafel der Ursula vorkommt, noch der braunröthliche Fleischton, der bei den cölnischen Meistern beliebt ist.

Die inneren Flügel, jetzt dem Städel'schen Institut zugehörig, stellen in zwölf Abtheilungen das Martyrthum der Apostel dar und deuten, in den leidenschaftlich bewegten Figuren übertrieben und absichtslos verzerrt, schon auf den vorbereitenden Uebergang in die spätre Epoche der cölnischen Schule. Die Heiligen auf den Außenseiten bewahren in ruhiger Stellung die gewohnte Milde und Würde. Sie sind mit der Boisserée'schen Gallerie nach München gekommen.

Von Werken der Nachahmer und Schüler des Meister Stephan giebt es in Kirchen und in dem Museum zu Cöln gleichfalls noch eine ziemlich bedeutende Anzahl. Auch die Berliner Sammlung besitzt deren zwei. (Abth. III. Classe 3. No. 161—62.) Die Darstellung im Tempel vom Jahre 1447, in der Gallerie zu Darmstadt, trägt mehr den Schulcharakter des Meister Wilhelm.

Einen ähnlichen, wenn auch nicht gleich großen Fortschritt macht die westphälische Schule desselben Zeitraums. Doch hat sich nur eine geringe Anzahl bekannter Gemälde erhalten. Die wichtigsten sind durch Herrn E. Becker (Museum, Blätter für bildende Kunst, Jahrgang 1835, No. 47.), und durch Kugler (Gesch. d. Mal. II. p. 39 u. 40) und Passavant (Kunstblatt, Dec. 1841. No. 100.) näher beschrieben. Da ich sie nicht selber gesehn, muß ich mich diesen Führern anschließen.

Sämmtliche Bilder, als vorzüglichste ohngefähr sechs, theils in der Sammlung zu München, theils in den Kirchen zu Osnabrück, Dortmund und Soest, fallen in den Anfang oder die Mitte des 15ten Jahrhunderts. Sie stellen entweder Maria mit dem Kinde, Apostel und Heilige zur Seite, die Verkündigung und Geburt, die Anbetung der Hirten, und die Krönung der Jungfrau, oder die Kreuzigung auf Goldgrund in Tempera dar;

im Ausdruck der Frauen lieblich, in den Charakteren der Männer ernster, im Faltenwurf in größeren Massen gehalten, einfach und sanft geschwungen, in den Bewegungen meistentheils wahr, im Colorit bei kräftiger Carnation freudig und hell, und in der allgemeinen Auffassung am häufigsten dem Styl Meister Wilhelm's verwandt.

Der gleiche Grundtypus endlich hat sich auch, scheint es, in dieser Epoche wiederum bis nach Westpreußen hingezogen. Mehrere Tafeln in der Pfarrkirche zu Danzig aus dem Ende des vierzehnten und Anfang des funfzehnten Jahrhunderts sind theils cölnischen, theils vielleicht westphälischen Ursprungs, ohne jedoch von Meistern ersten Rangs herzurühren. Auch in anderen Städten haben sich ähnliche Kunstwerke erhalten. Die zum Theil glücklich hergestellten Wandmalereien z. B. in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, besonders der zartempfundene Tod der Maria, gehören wahrscheinlich dieser Epoche an. (Kugler, Handb. d. Kunstgeschichte p. 597.)

2. Auf der anderen Seite regt sich in Oberdeutschland gleichfalls ein mannichfacheres Kunsttreiben, das nun schon jenem volleren Gelingen entgegenführt, in welchem sich von der Mitte des 15ten Jahrhunderts ab die Schwaben und Franken den gleichzeitigen Meistern am Rhein und in Westphalen dreist dürfen zur Seite stellen.

An Namen zu ihrer Zeit bekannter Maler ist in Schwaben schon am Ende des 14ten Jahrhunderts eher ein Ueberfluß als ein Mangel. Jäger führt allein aus der Stadt Ulm deren mehrere an. (Schwäbisches Städtewesen. Erster Band. 1831. p. 582—83.) So erwähnt z. B. eine Urkunde von 1370 des Malers B. Wuruß; Rudolf Schaggan lebte um 1385; Hans Beham 1399. Mehr noch vergrößert die Zahl sich im Beginn des 15ten Jahrhunderts und läßt sich nun auch zum Theil mit noch vorhandnen Gemälden in Zusammenhang setzen. Für die nähere Angabe jedoch, da ich keines der Bilder gesehn, muß ich wieder Grüneisen zum neusten Gewährsmann wählen.

Dem älteren strengen Typus schließen sich noch die Wandgemälde in der Kirche des Cistercienser Klosters zu Maulbronn an; ein heiliger Christoph, eine Anbetung der Könige und eine Marienbild mit dem Stifter; in Rücksicht auf Farbe verblichen, durch Ernst und Ansehnlichkeit der Gestalten aber noch immer von Wirkung. (Kunstbl. 1840. No. 96. p. 407.) Die wohlerhaltene Inschrift giebt die Jahreszahl 1424, und nennt als Maler den Meister Ulrich, dessen auch sonst schon in einer Urkunde von 1399 Erwähnung geschieht. (Jäger, Schwäb. Städtewesen. p. 583.)

Eine bereits vorschreitende Entwicklung beweisen die Flügelbilder des Altarschreins vom Jahr 1431 in der südwestlichen Ecke des Schiffs zu Tiefenbronn, an der Grenze des Schwarzwaldes. Der Schrein selbst steht inmitten einer größeren Tafel, deren Spitzbogenform oben und zu beiden Seiten noch je ein Feld zur Bemalung übrig ließ. Der Ausdruck, die Formen, die Technik sämmtlicher auf Goldgrund gemalter Tafeln haben ein gesundes und warmes Colorit, sowie bei regsamer Lebendigkeit das Gepräge von Anmuth und Frömmigkeit, das auch im späteren Verlauf des Jahrhunderts bei veränderter Richtung ein Grundzug der schwäbischen Schule bleibt. Als Urheber nennt eine Aufschrift den Meister Lucas Moser von Wil; nicht zu verwechseln mit dem gleichzeitigen Nicolaus von Wyl, einem Schweizer, den Aeneas Silvius um 1449 als Maler seiner Zeit hervorhebt.

In Urkunden kommt außer diesen Namen noch ein Meister Martin vor, der in Ulm wahrscheinlich ein jüngstes Gericht ausführte, und 1434 für die bevorstehende Anwesenheit Kaiser Sigmund's einen Thronhimmel mit Vergoldungen malte. Ferner Hans nud Peter Acker, sowie Hans Degeler, alle drei zwischen 1430—43. (Jäger l. c. p. 584.)

Vielleicht stammt aus derselben Zeit auch ein Bildniß im Gewölbeschluß der noch erhaltenen Capelle des vormaligen Dominicanerklosters in Ulm, das man als Portrait des Mönches Amandus Suso bezeichnet, jenes frommen Dichters, der unter

leiblicher Marter und Pein, mit warmer Begeistrung in keuschen zärtlichen Worten seine Preis- und Liebeslieder zu Ehren der Jungfrau und des Christkindes sang; Lieder, die hier, wie in den Niederlanden, auch die bildende Kunst zu immer erneuter Verherrlichung der gnadenreichen Mutter anfeuerten. (Weyermann, Nachrichten v. Gelehrten u. Künstl. a. Ulm. 1798. p. 500.; Ulm's Kunstleben im Mittelalter p. 14.)

Für andere Theile von Oberdeutschland sind noch die Wandgemälde im Dome zu Frankfurth aus dem Jahre 1427 anzuführen. Sie zeigen auf acht und zwanzig kleineren Abtheilungen die Geschichte des h. Bartholomäus, und zu den Seiten des Altars auf zwei größeren Bildern eine Scene aus der Offenbarung, und Christus als Gärtner; in der Empfindung ziemlich roh, in den Formen gedrungen, doch in einzelnen Gestalten nicht ohne Bedeutsamkeit. (Kugler, Gesch. d. Mal. II. p. 42—43 Handb. d. Kunstg. p. 597.)

Welche Fortschritte um die gleiche Zeit die Malerei in Franken gegen ihre bisherige Ausbildung macht, weiß ich nicht zu bestimmen.

Ueberhaupt habe ich die vorstehenden, theils eignen, theils fremden Forschungen und Schilderungen weniger des nur erst spärlichen Lichtes wegen mitgetheilt, welches sie über die Geschichte dieser früheren Epoche verbreiten, als vielmehr um des Beweises willen, daß die bisherige Kenntniß und Auffassung, die meinige mit eingeschlossen, noch einer ganz anderen Breite, Genauigkeit und Tiefe bedarf, um ein irgend genügendes Resultat liefern zu können.

Fünf und zwanzigste Vorlesung.

III. In ihrem eigenen Kreise für sich betrachtet kann die deutsche Malerei dieses gesammten Abschnittes, als erste Stufe befriedigen.

Dessenohngeachtet darf sie nur den Werth eines glücklichen Ausgangspunktes in Anspruch nehmen. Die Formen, die sie findet, sind häufig zwar für den Zweck ihres Ausdrucks individuell genug, doch für tieferdringende Aufgaben weder zu echt malerischer Particularität durchgeführt, noch dem Gemüth und Charakter nach innerlich genug concentrirt. Außerdem fallen, soll auch das Gebiet religiöser Stoffe nicht verlassen werden, als äußeres Local noch die freie Natur, die städtischen Gassen, die Wölbungen der Kirchen, die Palläste und Zimmer fort.

Alle diese Punkte lassen sich auf dasselbe Prinzip zurückführen. Die naive Einigung des Menschlichen und Göttlichen gelingt selbst den vorzüglichsten Malern nur so lange mit ganzem Erfolg, als sie in der That die Individuen in voller religiöser und weltlicher Unschuld auffassen. Beginnen sie die einzelnen Charaktere in verstärktem Grade zu particularisiren und reichhaltig auszufüllen, dann kann weder die bisherige Art der Conception noch die ihr entsprechende Technik zureichen. Auf dem halben Wege aber darf die Malerei unserer Periode am wenigsten stehn bleiben. Sie muß die Situationen und Begebnisse ungeschmälert zur äußren Erscheinung bringen, und selbst

für religiöse Stoffe sich Charaktere und Gestalten erfinden, in welchen nicht nur das Leben in Gott, sondern in gleichem Maaße ein schlechthin individueller Charakter und ein davon getrenntes irdisches Dasein erkennbar wird. Die wahrhaft wirksame Religion nmschlingt erst in dieser Scheidung Kirche, Bürgerthum und Häuslichkeit. Je vielseitiger dann aber der Glaube und Gottesdienst in alle sonstige Kreise nicht von Außen her, sondern nach Innen hineingreift, um so gründlicher wird auch in der Kunst die Forderung wach, Christus, die Apostel, die Heiligen und alle Scenen ihrer Lebensgeschichte in derselben Durchdringung, das heißt, in Individuen aufzufassen, die ebenso stadtbürgerlich und häuslich oder fürstlich und kriegerisch als religiös und kirchlich erscheinen. Befriedigend ist dieß für jedes Volk nur in den eignen nationalen Gestalten möglich, in welchen sich Beides begegnet, die ausgebildete Weltlichkeit und strenge Religiosität.

Solch eine Anschauung kann nicht mehr aus jenem unbefangenen Einklang hervorgehn. Der weiter ausgebildete kirchliche und weltliche Sinn zieht immer schärfer die Grenzlinie zwischen dem was Gottes, und dem was der Erde ist, und sieht das Irdische nur insofern als gut und berechtigt an, als es vor Gott sich gedemüthigt und kirchlich geweiht hat. Wenn nun der religiöse Inhalt sich jetzt in zugleich menschlich individuellen und weltlich vollen Charakteren darstellen soll, so müssen diese einerseits zwar in reicher Weltbreite dastehn, andererseits aber gleich der äußeren Natur, je particulärer und irdisch ausgeprägter sie in Form und Ausdruck erscheinen, um so mehr im Innern den heiligenden Act tiefer Andacht vollziehn.

In einem verwandten Gebiete der Kunst zeigt die Architectur den ähnlichen Uebergang schon Jahrhunderte früher, weil sie zu dem gleichen Gedeihn keiner so ausgebildeten Wirklichkeit bedarf, als die Malerei.

Der gewölbte Basilikenstyl, wie ihn Kugler bezeichnet, (Handb. d. Kunstg. p. 422.) schreitet in organischer Gliederung zwar über die altchristlichen Basiliken hinaus, er liebt aber noch das

Schwere und Undurchbrochne, und statt des Emporziehns in Dimensionen das relativ Breitre, Gedrungene, und in Ornamenten die römischen Formen, oder jene bunte Phantastik, welche Menschen- und Thiergestalten abentheuerlich mit seltsamem Blätterwerk bald roher bald sinnvoller durcheinander schlingt. In Bogen und Wölbungen wird vor allem der Halbkreis zur Grundform. Diese Bauart entspricht in ihrer Sphäre dem Standpunkt, auf dem wir bisher die deutschen Malerschulen sich haben entwickeln sehn. Die Rundbogenform drückt, in ihrem unbefangenen Verbinden uud Einschließen, in diesem Hinwölben ohne Gegensatz und sich zuspitzende Erhebung, architectonisch jene unmittelbare Einheit von Weltsinn und religiösem Gehalt am einfachsten aus. Liegt aber dem Inhalt nach in dieser ungetrennten Verknüpfung zugleich ein Mangel an Entwicklung in in beiden Seiten, im Weltlichen und Kirchlichen, so stellt sich dieß Unentfaltete wiederum in den Bauwerken an der noch unvollständigen Organisirung dar, die das traditionell Ueberkommne nicht schon durchweg neu aus sich selbst umformen kann, und bei dem Mangel an Theilung und individualisirender Charakteristik das Unzerstückte und Massigte, die kleinen weit von einander stehenden Fenster, die relativ niedrigen Säulen, Pfeiler und Thüren vorzieht. Die Formen sind deutlich, ihr Ausdruck offen und klar, aber das Einzelne und Besondre verschwindet noch, unbedeutend hervorgehoben, gegen das Ganze.

Je reicher nun aber das Leben in Städten und Klöstern wird, je mehr auch löst sich die nächste Einigung. Kirche und Weltlichkeit, und in Beiden das Individuelle und Allgemeine, scheiden sich, um für sich zu festerer Ausbildung, und in ihrem Gegenüber zugleich zu vollerer Versöhnung zu kommen. Denn gerade dieß wechseltige Trennen führt zu dem tiefren Bewußtsein, daß dennoch Gott und seine Kirche die wahre innere Macht über alles Irdische sei, und ebenso in geistlichen und weltlichen Sphären das gesetzlich durchgreifende die Macht über jede Besonderung und individuelle Vereinzlung. Dann wird es der höchste Beruf der Sitte und Frömmigkeit, sich aus eigenem Sinn

und Gemüth zu beugen, voll Ehrfurcht und gutem Willen, ohne Zwang, mit dem Ernst freier Andacht. Denn die Hingabe allein ertheilt die Gewißheit, nun erst, nachdem die Ehre gegeben, dem sie gebührt, stehe jeder selbstständig aufrecht, und sei erst, nachdem er sich eingeordnet, wahrhaft befestigt.

Dieser Sinn ist es, welchen der sogenannte germanische Baustyl des 13ten und 14ten Jahrhunderts architektonisch ausspricht. In colossalen, gehäuften Massen überbietet er den frühren bei weitem, aber er lichtet, zertheilt uud gestaltet sie zu reicher und doch einfacher Gliedrung. Dem Einzelnen erlaubt er ein unbestrittenes Recht nur als einverleibt, und nun erst frei, so daß alles sich sondert, doch auch ineinandergreift, sich stützt und hebt, und in wechselseitiger Verzweigung sich Beistand leistet zur Festigkeit und lebendigen Schönheit des Ganzen. Alles wächst vielgegliedert und Eins aus dem Naturboden empor, wie die Rangfolge und Stufenleiter im Clerus, im Feudalsystem und in den Corporationen der Städte die Freiheit und der Zusammenhang; prachtvoll aber gediegen, in weltlicher Grazie der Bildung, aber in tiefem Ernst. Denn dieser Einklang ist nur durch Opfrung erreichbar. Wie deshalb die Andacht das irdische Herz brechen macht, so zerbricht auch dieser Baustyl an Fenstern, Thüren, Gewölben den unbefangenen Rundbogen, und wie das Gebet alle weltliche Herrlichkeit und Noth zum Throne Gottes und seiner Mutter und Heiligen emporträgt, so läßt auch er die schlanken Pfeiler, die Mauern, Giebel und Thürme, malerischer oft als architektonisch, hoch und immer höher hinaufziehn, und wölbt und spitzt sie in frommer Demuth. Unter solchen Wölbungen aber wird das Weltreich wieder gesegnet und frei. Denn Gott will nur die Heiligung, nicht die Entsagung von allem durch ihn Berechtigten. —

Zu der eben geschilderten Auffassung sind in der Malerei die deutschen Meister nicht aus eigenen Kräften vorwärts gedrungen. Sie hatten das Ihrige vorerst redlich vollbracht. Das neue Bedürfniß fordert neue Organe, und findet sie in der flandrischen Schule der Gebrüder van Eyck.

Jetzt zum erstenmal, nicht wie mit einem Zauberschlage, doch gerade im Beginn durch nie wiedergekehrte Treue stehen Kirchen und Thore, Zimmer mit häuslichem Geräth, Wiesengründe mit Quellen und Strömen, Wälder, Felsengebirge und ferne Gletscher in voller Wirklichkeit da. Für die Pracht der heimischen und fremden Trachten, für seltene Pelzarten, Metalle, Perlen, Gold- und Silberbrocat, für Haar- und Hautfarbe zeigt sich eine Schärfe des Blicks und für die Darstellung eine Meisterschaft, die zur höchsten Bewundrung hinreißen muß. Dasselbe gilt für die Charaktere, für Könige und Kaiser, Priester und Laien, Männer und Frauen. Wie die Landschaften und Straßen, hat sie der Meister mit eigenen Augen gesehn. Vollständiger als durch jedes andere Denkmal befinden wir uns mitten in den Zuständen der flandrischen Städte.

Dennoch ist dieser Reichthum der Formen und Charaktere nur erst die Außenseite. Das Innre, das sich hindurch ergießt, giebt ihnen die unergründliche Tiefe. Jede Hand ruht, keine Kraft wagt sich zu regen; tief nur schaut jeder in's eigene Herz, wo der lebendig wird, der Herzen und Nieren prüft. Und doch führt dieß Versinken nicht den Ausdruck harter Büßung und Reue herbei. Die Bürger, die Krieger, die Jungfraun, die vor uns stehn, sind wie in der Kirche fromm, so auch im Weltleben tugendreich; sie suchen nichts als die Heiligung ihres Wandels, die doppelt nothwendig wird bei selbstständiger Kraft und der Sorge um die Güter dieser Welt.

Solche Auffassungsweise, mehr als die bisherige noch, setzt ein Local voraus, in welchem das städtische Leben durch die Gunst des nahen Meers und verbindender Ströme, durch Erfindungsgabe und Betriebsamkeit zu einem Flor emporreift, dessen Blüthezeit den höchsten Glanzpunkten des Mittelalters zugehört.

Doch Webstühle, Werkstätten, Krämerbauden und Schifffahrt bringen zwar einen Schatz von Gegenständen zum Vorschein, an denen das Malerauge sich ergötzen und üben kann, für sich selber jedoch zerstückeln sie nur, beschränken und fesseln,

statt zu sammeln und zu befrein. Sie dürfen theils nur den breiteren Boden, theils nur den äußeren Stoff für einen tiefren Gemeinsinn liefern, der sich in einem kernigen Menschenschlag muthig entwickelt. Keines dieser Elemente fehlt in Westphalen und Cöln. Zu dem durchgängigen Gefühl weltlicher Unabhängigkeit im Weltlichen überhaupt gelangt hier dessenohngeachtet die Freiheitsliebe der Bürger noch nicht. Sie erstarkt nur da, wo das Regiment nicht in Händen der Kirche, sondern von Hause aus weltlichen Ursprungs ist. Die eyckische Schule konnte in keiner bischöflichen Stadt gedeihen. Denn wo die Geistlichkeit von früh ab den Hauptraum vorweg nimmt, überall sichtbar wird, überall eingreift, vermag der Gewerbfleiß und die eigene Thätigkeit in Haus und Hof, Frieden und Krieg sich nicht unvermischt zu befestigen, und auszubilden. Die eingeborne Liebe aber für diese Gebiete künstlerisch in ihren Charakteren darzustellen macht gerade den Fortschritt der jetzigen Meister. — Sodann sahn wir, sollen sie nicht mehr jene unbefangene Religiosität ausdrücken. Sie haben einen weiteren Anlauf zu nehmen. Wie der particuläre Charakter, sei er Rathsherr, Graf, Gewerksmann oder Kaufherr, sich innerlich beugt vor Gott, und nun auch wohl eine Rolle übernehmen darf in Darstellung heiliger Geschichten, diese tiefere Weihe der ganzen Natur und Menschheit soll jetzt der Inhalt und Gegenstand werden. Hiefür noch mehr wird es erforderlich, daß sich das weltliche Leben selbstständig erhält und entwickelt. Denn ohne Absondrung ist kein Wiedervereinigen denkbar, und wer mit erschütternder Ehrfurcht die Vorstufen des Altars betreten soll, muß weit außerhalb seinen Wohnsitz haben, und andre Geschäfte treiben, als das Raufaß schwingen und die Messe lesen.

Erst für diese städtische und politische Unabhängigkeit endlich ist dann die geistliche Macht keine äußere Herrschaft. Der Kirchgang wird mehr und mehr die innere Sache der ganzen Seele.

Nach dieser Seite reicht auch die städtische Freiheit und der nationale Patriotismus nicht vollständig aus; beide müssen

im wirklichen Volksleben schon mit einem durchweg gediegnen religiösen Sinn aufs engste zusammengehn.

Diese Fordrungen finden sich seit dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts, bis gegen den Schluß des fünfzehnten, mehr als in Westphalen, am Rhein und in Oberdeutschland, in den flandrischen Städten, vornehmlich in Gent und Brügge, erfüllt. Dort deshalb haben wir die Entwicklung der neuen Malerschule von jetzt an aufzusuchen. —

Seit dem fünften bis zum neunten Jahrhundert unter fränkischer Herrschaft, kommt Flandern bekanntlich bei der Theilung des Reichs an Carl den Kahlen, der seinen Tochtermann Balduin den Eisernen 864 mit dieser Grafschaft belehnt. Die vorbereitende Epoche nun, welche nothwendig war, um Brügge und Gent zum günstigsten Local heranwachsen zu lassen, reicht bis zur Regierungsepoche der burgundischen Herzoge.

Sogleich die Entstehungsart der größeren Ortschaften ist von dem Ursprunge Cöln's z. B. verschieden. Es sind jüngere Städte, die nicht aus römischen, sondern aus mittelaltrigen Zuständen hervorgehn. So wurde bereits von Balduin dem Eisernen Brügge gegen die eindringenden Normannen als schützende Burg entweder erbaut oder stärker befestigt, und in ähnlicher Weise ward unter Balduin dem Kahlen die Kriegsburg Gent angelegt. Im eilften Jahrhundert finden wir beide Orte mit gemeinheitlichen Rechten ausgestattet. Brügge, schon zu jener Zeit der erste Seeplatz im nordwestlichen Europa, erhält vom Grafen Balduin Schönbart die erweiterte Befugniß, daß die frei gewählten dreizehn Schöppen, denen ein Theil der Gerichtsbarkeit zustand, jetzt aus ihrer Mitte einen Vorsteher erwählen durften, der nach Leo (Niederl. Gesch. I. 18.) wahrscheinlich an die Stelle des bisherigen Burggrafen tritt. Dasselbe Privilegium wird den Gentern durch Balduin den Frommen zuerkannt. Von nun an geht, das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert hindurch, die Entwicklung nach Analogie der älteren Städte rasch vorwärts. Die Verwaltungsrechte erweitern und vermehren sich; in Gent mit früherer Obergewalt der Ge-

schlechter, in Brügge mit größerer Gleichstellung des Gewerkstandes; doch ist auch in Gent schon nach der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts die Macht in den Händen der reichen Gewerksleute und verbleibt ihnen, den Klagen der Patricier und Versuchen der Gräfin Margaretha zum Trotz.

Dennoch gelangen erst unter burgundischer Herrschaft die flandrischen Städte zur vollen Blüthe.

Brügge schwingt sich zu einer der bedeutendsten Handelsstädte der damals bekannten Welt herauf. Fast giebt es keine Nation, die hier nicht ihre Waarenhäuser, ihren Verkauf und Einkauf unter verschiedenartigen Rechten und Vorrechten hat. Die Pracht in Sammet- und Seidenstoffen, in feinen Tüchern und Linnen ist unglaublich, und gern wählen die Fürsten die reiche Stadt zum Local ihrer hochzeitlichen Feste oder sonstigen Aufzüge. Die Architektur ist zwar weniger reichhaltig und vollendet als in Cöln oder Venedig und Florenz, aber heute noch ragt das zierliche Rathhaus heiter und leicht mit seinem gespitzten Dach in die Lüfte, und spiegelt sich in dem still vorüberfließenden Canal. Die Kirchen erheben sich nicht mit stolzen Thürmen, doch an dem großen Platze lagern sich die breiten Markthallen in weiten Bogen, und darüber empor steigt der Glockenthurm, massigt mit kecken Zinnen, als wollte er rings der Gegend umher die Wehrhaftigkeit der Bürger verkündigen. Vor den Kirchen, am Canal, wo es sich fügen will, sind Bäume gereiht, das Laub der Gärten dringt einladend über die Mauern, und hat man die Thore, die Wälle und Gräben überschritten, so breitet ein freundliches Land sich aus, mit braunem fruchtbaren Boden, von geschlängelten Wegen durchschnitten, wohnlich, wohin man blickt, ringsum begrünt, hüglich, mit fernen Ortschaften und dunkel den Horizont begränzenden Wäldern. Und in der Stadt selbst lebt ein stämmiges Geschlecht, arbeitsam, in jeder Technik geschickt, fromm, seiner muthigen Kraft sich bewußt, voll Eifersucht auf Freiheit, Vorrang und Macht, leicht entzündbar, schnell in Entschlüssen, im Widerstand hartnäckig, und wie in den Waffen von früh ab geübt, so in allen Künsten des

Friedens erfahren, und von Schauspielen, Mummereien, Gelagen und Scherzen immerdar ein Freund.

Das umfangreichere Gent steht als Handelsplatz gegen Brügge zurück, doch übertrifft es in Volksmenge und Anzahl der Zünfte, besonders in Tuchwirkereien. Keine Stadt zugleich ist in Frieden und Streit politisch mächtiger als Gent, das Haupt von Flandern. Schon im vierzehnten Jahrhundert führt es im Bündniß mit England Krieg gegen Frankreich, und hauptsächlich unter burgundischer Herrschaft stemmt es und wehrt es sich, streitet und pocht, bald allein, bald im Verein mit anderen Städten. Welch blutiger Kampf geht hier nicht der Anerkennung Herzog Philipp's voraus, der friedlich schon ein Jahr früher in Brügge seinen Einzug gehalten hatte. Unter seinem Nachfolger Johann verschaffen die Genter in gleicher Art durch Aufstand und Krieg sich jedesmal selber Recht, wenn sie sich gefährdet glauben, und das nämliche Schauspiel wiederholt sich unter Philipp dem Guten, obschon sich am Ende die Genter demüthigen und Philipp's befestigte Macht empfinden müssen. Gleich aber beim Regierungsantritte Carl des Kühnen erlangen die Zünfte durch listigen Aufruhr die eingebüßten Gerechtsame wieder, und wie wach dadurch auch in Carl's Gemüth die Abneigung gegen städtische Freiheit bleibt, er kann doch die Selbstständigkeit der flandrischen Städte nicht brechen, die sodann unter Maria von Burgund immer noch steigt.

Aber nicht diese Zwiste allein unterhalten eine fast stete Bewegung. Die Bürger von Brügge und Gent ziehn auch gegen Nachbarstädte zu Felde, und haben in ihrer eigenen Mitte ununterbrochene Händel; theils zwischen den Gewerken, theils gegen Patricier und Adlige, worein sich denn häufig wieder die Herzöge mischen, so daß der Unruhen kein Ende wird. Sobald sie dagegen ihre Privilegien gesichert sehn, wetteifern die Städte in Ergebenheit und Treue. Die innren und äußeren Fehden sind nur der Grund und Erweis jener echten Kraft, die kein Unrecht zu dulden vermag, oder erscheinen als Ausbruch einer Ueberfülle, die sich durch Kampf am schnellsten auf das gesunde Maaß zu-

rückführt. Sie hindern deshalb das bürgerliche Gedeihn eben so wenig, als sie das Aufblühn der Malerei hemmen. Gerade in solchen Zeiten, bei schon befestigtem Reichthum und gesetzlicher Wirksamkeit entwickeln sich mannhafte Charaktere, und wo die Ebbe und Fluth der Ereignisse auf und niederschwankt, dort am meisten sucht ein ernstes Gemüth jenen Frieden, der nur an heiliger Stätte weilt.

So schöpfen denn auch die flandrischen Maler aus dem Glanze des fürstlichen Hofs und der städtischen Pracht nur das volle Bedürfniß, auf ihren Bildern den Tag zu feiern, an welchem jedes Gemüth die Rückkehr zu Gott und Kirche gewinnt.

Dessen ungeachtet haben die Gebrüder van Eyck, welche als Urheber dieser Richtung genannt werden, nicht ohne Vorschule den Gipfel erreichen können, auf dem sie stehn. Die geschichtliche Folge ist immer Entwickelung.

Von niederländischen Werken aber aus voreyckischer Zeit läßt sich wenig mit voller Sicherheit angeben. Es scheint nur dieß Eine gewiß, daß die Eyck's nicht, wie Meister Wilhelm und Stephan zu Cöln, als Endpunkt einer national niederländischen Ausbildung zu betrachten seien, sondern als Beginn einer neuen Epoche, welche die Hauptelemente ihrer Vorarbeiten aus der Fremde entnommen habe.

Nach diesen auswärtigen Grundlagen braucht man nicht weit zu suchen. Als gemeinsamer Boden die frühe Anschauung byzantinischer Muster; dann auf der einen Seite der Aufschwung der cölnischen Schule, auf der anderen die gleichzeitige Richtung der niederländischen Miniaturmalerei, die nach Frankreich hinüberweist, — schon dieß reicht hin, das Auftreten der Gebrüder van Eyck erklärlich zu machen.

Mit Byzanz standen die Niederländer bereits seit dem Anfange unsrer Periode durch die Grafen von Flandern in Zusammenhang, welche ein halbes Jahrhundert hindurch den Kaiserthron eingenommen hatten. Die Auffassung und Behandlungsweise der cölnischen Schule aber erstreckte sich gewiß, wie nach Westphalen, so auch zur Maaß hinüber, von wo aus Hubert

nach Flandern einwanderte. Denn schon Wolfram von Eschenbach nennt in der bekannten Stelle des Parcival die Meister von Mastricht neben denen von Cöln gewiß nicht bloß um des Reimes willen.

Als uns diu âventiure giebt,
von Kölne noch von Mâstrieht
kein schiltaere entwürfe in baz,
denn als er ûfem orse saz.

Außerdem standen auch wohl die Flandrischen Städte selbst früh schon mit Cöln in Verbindung. Als z. B. in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts in Brügge nur Anhänger Clemens des Siebenten angestellt wurden, wandten sich die Einwohner, dem Pabste Urban dem Sechsten getreu, nicht nur nach Gent und Löwen, sondern wanderten zum Theil auch, den Rhein herauf, weiter nach Cöln.

Die Verbindung mit Frankreich endlich, erhellt noch sichtlicher aus der geographischen Lage und den politischen Zuständen. Paris aber wurde seit der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts für die Miniaturmalerei im westlichen Europa der bedeutendste Mittelpunkt, so daß schon Dante, dort wohlbebekannt durch theologische Studien, als er den italienischen Oderisi preisen will, die Malerei desselben als diejenige Kunst bezeichnet, „ch'alluminare è chiamata in Parisi" (Purg. II. v. 78—81.) Der französische Kunsttypus nun scheint die Niederländer schon damals, wie in neuester Zeit zum zweiten male auf die Nachbildung individueller Charaktere und naturwahrer Formen hingelenkt zu haben. Doch in jener frühen Epoche mit besserem Glück. Denn nach Waagen's Bericht überragen die niederländischen Miniaturen ihrerseits die französischen schon seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts nicht nur überhaupt durch vollere Charakteristik, sondern auch durch launige Erfindung in Stoffen aus dem täglichen Leben. Auf diesem Wege schreiten sie gegen die eyckische Zeit hin erfolgreich vorwärts, und lassen die Franzosen in Rücksicht auf Grazie der Bewegung, blühende Carnation, Fröhlichkeit, Saft und Harmonie der Farbe,

Fülle neuer Darstellungen und Praecision der ganzen Behandlnng hinter sich zurück. (Künstler und Kunstwerke in England und Paris. Bd. III. p. 307.)

I. Dieß sind die genügenden Vorstufen, von welchen aus der schöpferische Genius der Gebrüder van Eyck im Stande sein konnte, eine Wendung hervorzubringen, so groß und umfassend, als sie zwei Jahrhunderte später nur Rubens wieder bewirkt hat. —

Von den äußeren Lebensumständen dieses seltenen Brüderpaars ist wenig zu sagen. Geboren wurden beide in dem Herzogthum Geldern zu Maaßeyck, einem Städtchen an der Maaß; der ältere Hubert um das Jahr 1366, der Jüngere Johann mehr als dreißig Jahr später. Schon ihr Vater soll Maler gewesen sein, und auch ihre Schwester Margaretha machte sich in derselben Kunst einen berühmten Namen. Von der Maaß siedelten Hubert und Johann sich nach Brügge über, weil die Kunst, wie van Mander sagt, gern bei dem Reichthum ist. Erst an diesem Ort, scheint es, bildeten sie sich zu jener Vollendung aus, von der die noch übrigen Werke Zeugniß geben. Besonders eröffnete sich ihnen ein immer weiterer Kreis der Erfahrung und Studien, als Philipp der Gute, im Jahre 1419 zur Herrschaft gelangt, sie vor allen übrigen hervorhob. Denn beide, nach van Mander's Ausdruck, „waren bei Philipp sehr lieb und werth und in großen Ehren. Hauptsächlich Johann, der auch um die Ausgezeichnetheit seiner Kunst, und um seinen trefflich großen Verstand ist geheimer Rath bei ihm gewesen; und derselbe Graf hatte ihn allezeit gern in seiner Gesellschaft, gleichwie der große Alexander auch den ausnehmenden Appelles gern hatte.“

Von Brügge aus zogen sie wenige Jahre nach Philipp's Regierungsantritte, nach Gent. Hier starb Hubert 1426, ehe noch ihr größtes Werk, die Anbetung des Lammes, beendigt war. Johann mußte es vollenden; einsam zurückgeblieben, denn auch seine Schwester Margaretha war bereits gestorben, und wie Hubert zu Gent bestattet worden. Ob Johann nun

erst geheirathet habe, ob früher, ist unbestimmt. Im Herbste des Jahres 1428 begleitete er die Gesandtschaft, welche in Lissabon für Philipp den Guten um Johann des ersten Tochter Isabella werben sollte, und langte, nachdem er das Bildniß der Braut im Februar 1429 gemalt, um Weihnachten wieder in Flandern an. Nach Brügge aber kehrte er erst um das Jahr 1432 zurück, und genoß dort, etwa dreizehn Jahre hindurch, seiner wachsenden Kunstentfaltung, die nur ein frühzeitiger Tod abbrechen konnte. Er starb im Jahre 1445.

A. Die Conceptionsart beider Brüder habe ich im Allgemeinen bereits oben geschildert. Sie gehn von der Geschiedenheit Gottes und des im Weltleben schon befestigten Menschen aus, so daß die tiefere Wiedervereinignng in diesem Gegenüber zum Hauptproblem ihrer kirchlichen Darstellung wird.

Wie aber in der Messe das Versöhnungsopfer nicht in wirklicher Gestalt des Leidens, Sterbens und Auferstehn's vor die Anschauung tritt; wie die Stadien der Passion nur symbolisch angedeutet werden, und in Worten und Tönen allein das Credo und Sanctus erklingt, so führen auch unsere Maler selten oder nie vor lebendige Situationen der wirklichen Geburt, der Leidensgeschichte, Verklärung und Himmelfahrt, oder vor Scenen aus dem alten Testament und den Legenden der Märtyrer. Wenn sie es thun geschieht es ausnahmsweise oder mehr beiläufig. Am liebsten, wie es scheint, in verzierungsartigen Miniaturen, in welchen sie einer vor ihnen bereits ausgebildeten Praxis folgen, obschon sie die ähnlichen Darstellungen auf eine höhere Stufe erheben. Für Staffeleigemälde hingegen soll der durchgreifende Wendepunkt durch sie erst gefunden werden. Wie jede Anfangsepoche begnügen sie sich hiefür mit jener einfachen Conception, die, statt sich lebendig auf individuelle Scenen einzulassen, zuerst nur mit desto ungeschwächterer Kraft das Allgemeinste der neuen Aufgabe erfüllt und herausstellt. Die meisten der einst mit so unbefangener Sicherheit den Eyck's beigelegten Oelbilder, von der Boisserée'schen Anbetung der Könige ab bis herauf zum jüngsten Gericht zu Danzig, sind weder historisch

beglaubigt, noch haben sie vor einer strengeren Kritik aushalten können. Selbst die Echtheit jener Anbetung der Könige, im Besitze des Professor von Rotterdam, welche Passavant noch (Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 388.) dem **Hubert** zuschreibt, mag mir, bis ich das fragliche Werk gesehn habe, vorerst ebensosehr zu bezweifeln erlaubt sein, als ich die Anbetung in der Lichtenstein'schen Gallerie, (Kunstblatt. Jan. 1841. No. 3.) nicht dem Johann, sondern nur einem spätern Schüler zuschreiben kann, der demselben Kreise angehört, aus welchem auch Hemling hervorgegangen ist. Ob es sich ebenso mit den Flügeln des Reisealtärchens verhält, die, früher in Spanien, jetzt im Besitze des bisherigen russischen Gesandten Tatitschef in Wien sind, lasse ich unentschieden. Sie stellen in miniaturartiger Ausführung die Kreuzigung und das Weltgericht dar.

In ihren **documentirten** Werken kommt es den Eyck's auf einen weit einfacheren Inhalt an: den **Objecten** der kirchlichen Andacht **gegenüber**, auf die Darstellung dieser **Andacht selbst**. Soll diese Seite den Hauptgehalt bilden, dann muß kein besonderes Begebniß der Glaubensgeschichte den Mittelpunkt werden. Die **Gegenstände** der Andacht lassen sich für diesen Zweck in ganz isolirten Gestalten Gott Vater's, Christi, Maria's, in allegorischen Andeutungen oder bestimmter noch in bekannten Symbolen genügender ausdrücken, als in wirklichen Ereignissen.

1. In Schilderung der frommen Gemeinde nun sagen den Eyck's jugendliche Figuren und Phisiognomieen wenig zu, und selbst in den Mädchenköpfen nicht die Frische und Lieblichkeit. Knaben kommen gar nicht, Jünglinge selten vor. Männer in voller Energie, Greise, deren Leben schon zur Vergangenheit geworden ist, alle menschlich ergreifend, begrenzen den Hauptkreis ihrer Meisterschaft.

Es muß eine gute Zeit gewesen sein, in der sie lebten, oder sie selber waren es in so hohem Maaße, daß sie um sich her nur das Gediegne und Gute ergriffen. Wo ihr Gegenstand selbst es irgend erlaubt, sehn wir nur diesen Ausdruck. Dennoch fühlen

sich ihre Charaktere alle von Gott noch geschieden. Es treibt sie aus den Burgen, den Zellen und Straßen zur Kirche, wo Er ist, der wahre König.

2. Was aber finden sie hier nach Eyckischer Auffassung? Einen freundsichen Gott und Mittler? Ein strenger Richter erhebt sich vor ihnen, in der Gestalt Gott Vaters, als Antlitz des Sohnes. Beide entnommen aller Verpflechtung in irdische Begebnisse; doch so in sich selber vertieft, daß die Untrennbarkeit von persönlichem Dasein und Allmacht, dies erste Mysterium des Glaubens und Denkens, zu keiner Zeit ist anschaulicher dargestellt worden. Aus diesen unwandelbaren Zügen, — steinern, durchdränge sie nicht der Ausdruck innerer Beseelung, scheint alle Liebe verbannt. Und doch soll vor ihnen weder Natur noch Mensch sich vernichtet darniederwerfen. Gott ist lebendig, Er und der Sohn, und wer ihn schaut, empfindet den vertrauenden Zug des Selbst zum Selbst. — Aber in göttlichen Dingen knüpft die Mutter Kirche allein die unauflöslichen Bande. So ist selbst Gott Vater sichtbar und leiblich da, als herrschte und thronte er unter den Wölbungen der Tempel, wo jeder ihn erblicken und anbeten soll. Er wehrt nicht ab, er neigt sich nicht nieder; gesucht will er sein, lange, aus tiefster Seele, im innersten Glauben, ehe er sich aufthut. Wie er jedoch fest ist in göttlicher Strenge, so sind auch die Charaktere auf diesen Bildern von jener männlichen Kraft, die weder bricht noch erzittert, wenn sie Gott sich in dieser unnahbaren Einsamkeit vorstellen muß. Unerschütterlich stumm nur, in sich wie in ihn versunken, sinnen sie seiner Herrlichkeit nach. Auf den einen Punkt ist jede fromme Andacht gesammelt.

3. Bei diesem Innen und Außen bleibenden Gegenüber spricht die Vermittlung direct sich weder in der Gestalt Gottes noch derer aus, die sich zu ihm vereinigen. Dennoch bleibt sie nicht ungesagt.

Die Werke der Eyck's erscheinen gleichsam wie aus dem Anblick der heiligen Monstranz hervorgegangen. Das ähnliche Mirakel, durch welches, was erst nur irdischer Teig war, zum

Leib wird des gegenwärtigen Gottes, wiederholen sie, sich selbst unerklärlich, an den Dingen, den Menschen umher durch die religiöse Weihe ihrer wunderbaren Kunst.

Aus dieser Weihe entspringt die kirchliche Strenge des Styls, die sich mit einem eigenthümlichen Ausdruck verbindet. Die kriegerischen Ritter, die Bürger und Priester sind alle gehemmt in ihrer Aeußrung; kein Wort wird laut: denn der Herr ist über ihnen, und jeder kehrt ein in sich, daß er Ihm die Stätte bereite. Ihr eigenes Wesen wie seines einigt sie, aber daß es so ist, dies Heil der Erlösung wird für die gesammte Creatur zu einem Mysterium des Glücks, vor dem sie regungslos dasteht.

Hiemit ist denn zugleich der allgemeinste Prüfstein für die Echtheit eyckischer Gemälde angegeben. Wo dieser durchweg männliche Ernst, diese geheimnißvolle Tiefe, diese kirchliche Majestät sich nicht ungewollt aufdrängen, da sind Hubert oder Johann nicht die Erfinder gewesen.

Schon Schnaase deutet auf die Macht dieses Ausdrucks hin, und sucht sie aus dem „architectonischen Elemente" herzuleiten, wie es sich auch in Gemälden bei genügender Entwickelung des Malerischen äußern könne. Was mich betrifft, möchte ich die Hauptwirkung lieber jener einfachsten Art epischer Conception zuschreiben, die ich gleich anfangs (p. 81—90.) besprochen habe.

Die Gestalten und Chraktere erscheinen freilich beim nächsten Blick schlechthin isolirt, jedes Individuum lyrisch beschäftigt mit dem eigenen Seelenheil. Keines verharrt jedoch in dem vereinzelten Ausdruck nur seines Herzens. Der unsichtbar waltende Geist vereint sie zu demselben Ausdruck des Glaubens an den gleichen Gegenstand.

Auf diese noch allgemeine Situation aber beschränken die Eyck's sich nicht. Sie individualisiren sie auch zu bestimmteren Scenen, und bringen hier besonders ein neues Element hinzu. Die Verehrung der Mutter Gottes mit dem Kinde. Doch immer in dem eben beschriebenen Grundtypus. Wie wenig diese Marienbilder die heilige Familie in irgend einer vereinzelten Si-

tuation darstellen sollen, erweist sich schon daraus, daß auf den wahrhaft beglaubigten weder Joseph jemals zu sehen ist, noch der junge Johannes. Nur Maria, als Magd und Königin der Himmel, das Kind auf ihrem Arm oder Schooße; und ihr gegenüber wenige anbetende Figuren.

Damit es aber nicht ganz an einer wirklichen Scene aus dem Leben der Jungfrau fehle, ist in anderen Werken noch der Gruß des Engels eine mehrfach wiederkehrende Situation.

Bildet nun auch in allen diesen Stoffen die Andacht den wahren Kern, so ist der Gottesdienst doch nicht als Act des wirklichen Cultus vor Augen gebracht. Auch diese Auffassung jedoch bleibt nicht aus. So finden wir z. B. die Messe und Predigt in einem Gebetbuch des Herzog's von Bedford, dessen noch später zu erwähnen ist; unter Oelgemälden aber gehört hauptsächlich die Einweihung des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury hieher.

Zu profanen Stoffen, Portraite angenommen, die selbst wieder in religiösem Sinne gefaßt sind, haben die Eyck's sich noch kaum hinüber gewendet. Das am meisten authentische Beispiel liefert nur die Badstube, deren Facius, Vasari und van Mander erwähnen. Nach Facius' Beschreibung zu urtheilen, kann Johann sich zur Lust seines Pinsels ausnahmsweise sehr wohl, bei so keuscher Verhüllung und Behandlung des Nackten, solch einem Gegenstande hingegeben haben. Den gleichen Glauben verdient van Mander's Nachricht: „Johannes habe auch gemacht auf einem Täfelchen zwei Conterfeys in Oelfarbe, von einem Manne und einer Frau, die einander die rechte Hand geben, als in die Ehe tretend, und getraut werden von Fides, die sie zusammengiebt. Dieß Täfelchen sei nachmals in Händen eines Barbiers gefunden zu Brügge, wenn er recht meine, und gesehn von Frau Marie, Wittwe Königs Ludwig's von Ungarn, der gegen den Türken streitend im Felde blieb, und die kunstliebende edle Prinzessin habe solch Behagen daran gehabt, daß sie dem Barbier dafür ein Amt gegeben, das einbrachte jährlich hundert Gulden."

Sechs und zwanzigste Vorlesung.

B. Die kirchliche Auffassung bildet nur die Grundlage der eyckischen Hauptwerke. Das künstlerische Element, das sich in ihnen mit gleicher Kraft geltend macht, entreißt sie dem bloßen Gottesdienst. „Die Kunst", sagt von Johann schon Waagen, „ist bei ihm mündig geworden und redet in ihrer eigenen Sprache." Keine äußre Gestalt und Farbe bleibt unnachahmbar für seinen Pinsel. Und alles erscheint mit jener unzerstreubaren Innigkeit festgehalten, von deren Ernst unsre flüchtige Gegenwart am wenigsten mehr eine Vorstellung hat.

Was tiefer gefaßt sei, Naturdinge oder menschliche Charaktere, ist nicht zu entscheiden. Wer aber nie erfahren, was Lebenstüchtigkeit sagen will, der sehe auf diese Gestalten und Züge. Wie mächtig ist beinahe jede Figur; leibes- und geistesstark; oft breit und schwer, aber niemals plump, ja selbst zierlich zuweilen, so viel eine durchgreifende Strenge es zuläßt. Die Physiognomien, bald schöner und edler, bald particulärer, wie Geburt und Lebensschicksale ein Menschenantlitz formen und ausbilden. Doch hat man den Eyck's vorgeworfen, „mit der hohen Vollendung der Köpfe ständen die übrigen Theile, besonders die Extremitäten, in einem grellen Gegensatze."

Wenn von Schülern und Nachahmern die Rede ist, bleibt dieser Vorwurf von Gewicht. In Rücksicht auf die ursprüngli-

chen Meister verliert er die Gültigkeit. Außer den Köpfen sind zwar die Hände am sprechendsten, doch auch auf die Structur des Körpers erstreckt sich Johann's Beobachtungsgabe mit Eifer und Glück. Die Form und Stellung der Glieder läßt sich überall genau verfolgen. Nur wenige gleichzeitige Meister haben so in sich zusammengehaltne Gestalten gezeichnet, so ungezwungen in einfacher Bewegung. Mehrere sind erweislich Portraits, doch auch die übrigen stets Individuen voll Leben, mannichfach abgestuft, die Einen beschränkter, die anderen reicher, alle in Form, Ausdruck und Färbung fest in sich abgeschlossen. Denn wie schlagend wußte Johann in jeder Physiognomie gerade den einenden Punkt vielseitiger Charakterzüge zu treffen.

Bei diesem Abbilden könnte man ihn des Mangels an selbstständiger Erfindungsgabe beschuldigen. Die Naturtreue jedoch ist nur die Besorgniß vor unberufener Einmischung. Gott selbst hat den Dingen ihre Gestalt gegeben, den Wiesen ihren Schmuck, den Bäumen ihre Kronen, den Feldern ihren Seegen, und dem Menschen das eigene Antlitz. So wird die treue Charakteristik zu einer gleichsam religiösen Pflicht. Die Erfindung soll sich auf strenge Anordnung und Tiefe des Ausdrucks beschränken.

1) Hiefür schöpft der eyckische Styl seine Kraft aus der Einigung zweier Extreme, die zu gleicher Entfaltung zu bringen und doch in Einklang zu halten noch kein Maler hatte wagen können. Ich meine die ganze Macht des altchristlichen Typus und die bunte Wirklichkeit in all ihrer Fülle.

Am einfachsten erweist sich dieses Zusammenstimmen in den Figuren Gott Vaters und Sohnes. Die Anordnung bleibt symmetrisch; der Gesichtstypus, die Stellung traditionell; ebenso das Costum, mit Annäherung an die Form der Meßgewänder. Und doch in Faltenwurf, Farbe und Gestalt, in Schmuck und Zeichen der Würde sitzt Gott Vater lebendig vor uns, wie der Pabst zu Rom oder der Kaiser in seiner Hofburg.

Umgekehrt ist Maria häufig Portrait, dem Unterkleid nach in der üblichen Landestracht. Aber der schwere Purpurmantel, — an den Schultern eng, dann pyramidalisch nach unten wei-

ter und weiter, am Boden endlich in königlichem Ueberfluß ausgebreitet — verdeckt mit Absicht ihre Gestalt, um nur jene kirchliche Hoheit herauszuheben, in der sie zum Gegenstande der Anbetung wird. Im Unterschiede dieser traditionelleren Gewänder und Formen tragen die Uebrigen durchweg Costume der Zeit; geistliche und weltliche, im Faltenwurf ungesucht, je nach der Stellung und den verschiedenen Stoffen, deren Reichthum sich nirgend wohl bunter darbot, als in Brügge und Gent. Und jede Figur, jeder Busch und Halm scheint nichts anderes ausdrücken zu sollen, als das eigene Dasein. So vollständig breiten sie sich ungehindert in ihrer Eigenthümlichkeit aus. Aber auch hier noch waltet, wie im Innern der traditionelle Glaube, so im Aeußeren jener strengere Typus vor, der am gründlichsten da ergreift, wo er auch dem vollen Leben eine freiere Regung nicht mißgönnt.

2. Die weiteren Kunstforderungen jedoch gehn nicht nur die geistige Auffassung an. Sie betreffen im Ausführen selbst vor allem das wirkliche Malen. In gedoppelter Rücksicht. Nach Seiten des unendlich vermehrten Details und des nun erst schwierigen Zusammenhangs. In das Licht und die Luft der äußeren Natur versetzt, darf keine Form, keine Farbe mehr unvermittelt bleiben. Um aber Beides vereinen zu können, die scharfe Charakteristik und fließende Harmonie, wird eine neue Behandlung nothwendig.

In der seit Giotto's Zeit allgemein üblichen Temperamalerei werden die Farben bekanntlich mit rohem Eigelb gebunden. Rasch trocknend beugt dieses Bindemittel dem Nachdunkeln vor und gestattet eine wunderbare Klarheit. Bei größern Flächen aber führt es zu jenem Schraffiren und Stricheln, das mühsam und streng zugleich, die freie Handschrift fesselt und das leise Ineinanderspielen noch unentwickelt beläßt. An Gluth und dauernder Frische fehlt es der Temperafarbe nicht; auch gelingt ein stellenweises Schmelzen in hohem Maaße. Immer jedoch nur in engeren Kreisen. Das verbindende Ueberleiten bleibt allzuschwierig. Und wie mit der Farbe verhält es sich aus dem

gleichen Grunde mit Licht und Schatten. Das Vor und Zurück, die Extreme der Nähe und Ferne mit allen dazwischenliegenden Mittelgliedern kann die Temperamalerei noch nicht befriedigend scheinbar machen.

Damit gehn aber unmittelbar zwei wichtige Mängel für sie Hand in Hand. Sie vermag in Hauptsachen und Beiwerk, in Gestalten und Beleuchtung mit der Natur weder in Vielseitigkeit zu wetteifern, noch kann sie den Seelenathem erreichen, der, je vollständiger die besondere Farbe und Form sich entfalten, um so tiefer zugleich das zusammenhaltende Innere hervorhebt. Feine Einzelnheiten lassen sich trefflich und genau über die schnell getrocknete Farbe hinsetzen, immer jedoch mehr im Sinne des Zeichnens als der fließenden Malerei. Die Temperabehandlung behält relativ auch bei voller Virtuosität einen Rest von Härte und Trockenheit.

So lange deshalb die landschaftliche Natur und in diesem Local die Bestimmtheit der Charaktere und Formen, und jenes durch alles webende Leben noch kein erstes und letztes Erforderniß ausmachen, so lange hat auch bei Italienern und Deutschen das Malen in Tempera zugereicht. Die Unvollkommenheit der Mittel folgt aus der unentwickelten Auffassung. Die flandrische Schule dagegen empfindet die bisherige Grenze zuerst als Mangel. In Zeiten frischer Entfaltung aber ist Mangel und Abhülfe ein und dasselbe.

Nach dieser Seite gelten der gewöhnlichen Angabe nach die Gebrüder van Eyck als Erfinder der Oelmalerei, die sich von ihnen aus dann auch über Italien verbreitet und das Malen in Tempera mehr und mehr soll zurückgedrängt haben. Nach genauerer Untersuchung jedoch (Waagen über Hubert und Johann van Eyck. p. 80—130.) hat sich ergeben, die Mischung der Farben mit Leinöl sei schon Jahrhunderte früher bekannt gewesen. Woran es gebrach, war nur die Kunst der Anwendung. Sie blieb aus, weil noch kein innres Bedürfniß zu ihr nöthigte. In den Stiftern der neuen Schule erwacht es. Erfahren in geometrischen und chemischen Studien, wie von Johann

bereits Facius rühmt, suchen sie umher, versuchen, verwerfen, bis ihren Forderungen endlich diese noch wenig benutzte Bindungsart, — die sie schwerlich jedoch, den Facius in Ehren, aus Plinius' Schriften gelernt haben können, — am meisten genügt. Mit rastloser Mühe verbessern sie das sonst schon bekannte Mittel, und ihr vortreibender Genius findet bald auch den echten Gebrauch, den dasselbe zuläßt. Auf diesen Punkt allein concentrirt sich ihre Erfindung. Dennoch ist sie für alle Folgezeiten von höchstem Werth. Erst durch sie wird die zeichnende Kunst zur Malerei. Keineswegs durch Auffindung neuer Pigmente, aber durch das langsamer trocknende Bindungsmittel, das ein Straffiren und Stricheln eher verhindert als vorschreibt, kein Extrem in Dunkel und Licht zu scheuen hat, und jeden Wechsel und Gegensatz kühlster und glühendster Töne, jede noch so reiche Mannichfaltigkeit in Formen und Färbung aufnehmen kann, weil selbst im kühnsten Nebeneinanderstellen jeder Grad unmerklichen Tönens und Ueberleitens erreichbar bleibt. Zugleich sind die Freiheit der Hand, die Farbenschrift des Pinsels und der ganze Styl der Behandlung nicht nur ungehemmt, sondern führen für jeden Meister die Gelegenheit und Aufgabe mit sich, auch in dieser Rücksicht neu zu erfinden.

Worin jedoch die bestimmte Verbesserung der schon früher bekannten Mischung von Seiten der Eyck's bestanden habe, ist schwer in's Reine zu setzen und unseres Amtes nicht.

Die neugefundene Art des Malens aber giebt den eyckischen Werken nicht nur in ihrer Heimath das größte Uebergewicht, sondern verschafft ihnen selbst bei den Italienern einen schnell verbreiteten Ruhm. Denn kein Zeitgenosse kommt unsren Meistern in Kraft und Durchsichtigkeit aller Localtöne gleich, deren Pracht, Tiefe und Sättigung noch höher zu treiben kaum möglich scheint. Das Blau des Himmels wetteifert mit dem Wiesengrün und saftigen Laubwerk, und aus dieser Umgebung hervor leuchten in feurigem Zinober und königlichem Purpur mannichfach nüancirt die Mäntel, Röcke und Mützen, und in glänzendem Gelb das Gold der Rüstungen, Kronen und Ketten.

Vermittelnde oder mildernde Töne fehlen gleichfalls nicht in dem Graubraun des Erdreichs, dem Steinton der Kirchen, und an den Gewändern in dem weißgrauen Pelzwerk und Violett, vom bläulichen Roth bis zum röthlichen Blaugrau.

Den Sieg aber feiert die Carnation. Sie glänzt aus allen diesen Farben in demselben Grade kräftig, warm und lebendig hervor, als in der Natur selber die Hautfarbe jeder sonstigen Färbung überlegen ist. Hier vor allem wird die Naturtreue staunenswerth, mit welcher die Eyck's den Unterschied des Geschlechts, ja des individuellen Charakters in dem gleichen consequent festgehaltenen Hauptton durchgängig wiedergeben. Nirgend grau, weißlich und kalt, überall gesättigt, und in jeder Abstufung durchsichtiger oder dichterer Haut voll Athem und Leben.

Obschon nun jede Farbe zu voller Wirkung gelangt, bleibt doch keine grell oder macht sich zur Ungebühr geltend. Das Ganze wird niemals bunt, sondern gewährt den Totaleindruck jenes einfachen Einklangs, der alle Unterschiede zwar fest herausarbeitet, doch sie zu keinem Gegensatze sich unversöhnlich entzweien läßt. Ein und derselbe warm bräunliche Grundton, soweit das entschiedene Grün, Roth, Gelb und Blau es erlauben, waltet machtvoll durch, oder läßt wenigstens diese Farben sich nicht letztlich hervordrängen. Doch ist es kein Grundton südlicher Gluth; er ist nordisch ernster, männlicher, gleichsam selber kirchlich, dem religiösen Ausdruck gemäß. So lodert denn auch nichts in beweglichem Feuer. Die Wolken, wenn auch im höchsten Licht, schweben doch nur sanftschimmernd in dem reinen Blau; das Silber und Gold der Waffen, die Wasserklarheit der Brunnen, der sorglich geschliffne Marmor, allem spiegelnden Glanze zum Trotz, leuchten ohne glitzerndes Blitzen; selbst die Edelgesteine funkeln ohne zu flammen, und bescheidner noch glänzen die Perlen. Auch in der Färbung ist alles feierliche Ruhe und unbeweglicher Frieden.

3. Den gleichen Fortschritt machen die Eyck's nach allen anderen Seiten malerischer Behandlung.

Mehr noch als Netscher und Gerard Dow lebendig auf jede letzte Einzelheit eingehend bleiben sie selbst im Kleinsten großartig. Sie nehmen anscheinend das Geringfügigste auf, und doch von dem Nebensächlichen das eigentlich Wirkungsreiche allein, und auch dieß nur mit steter Unterordnung und Sparsamkeit. Kein Blatt, keine Frucht ist vergessen an ihren Orangenstämmen; in ihrem Pelzwerk wird jedes Härchen sichtbar, aber nie fehlt der klare Zusammenhang. Alles wirkt nur im Ganzen, und jedesmal an der rechten Stelle.

Auf dieser Grundlage bildet die Modellirung sich in gleicher Vollkommenheit als die Zeichnung aus. Für nahegerückte Gegenstände hatten die cölnischen Meister viel schon geleistet. Doch ihre gesammte Richtung ging mehr auf das rundlich Weiche, als auf strenge Bestimmtheit und vertiefende Schatten. Um so bewundrungswürdiger erscheint der Fortschritt, der auch in dieser Rücksicht den Eyck's gelingt. Vermittelst der weiten Scala des Lichts und Dunkels treiben sie nicht nur bei wenig entfernten Objecten alles Einzelnste naturgemäß vor oder zurück; das umgebende weite Naturlocal nöthigt sie, dasselbe Prinzip nun auch auf Mittelgründe und ferne Aussichten anzuwenden. Ihre immer wiederkehrende Beleuchtung hiefür ist die klare Helle des Tages. Doch läßt Johann das Licht hin und wieder mit Absicht mehr von der Seite fallen, um größere Lichtparthien und mächtige Schatten zu erzielen.

Im Allgemeinen aber streben die Eyck's, obschon dem Sinne und Geist nach als echte Maler, nach einer fast sculpturartigen Bestimmtheit nnd Rundung. Cristallne Kugeln und Stäbe, Arbeiten der Gelbgießer, Goldschmiede und Holzschnitzer abzubilden gelingt ihnen in einem unbegreiflichen Grade; ihre architectonische Verzierungen scheint oft der Steinmetz gemeißelt zu haben, und hätten ihre Köpfe und Hände nicht die lebendige Carnation, beseelt durch den innern Ausdruck, so könnten auch sie häufig nach Seiten der Form mit Erzgüssen verglichen werden. Dieß Bemühn mag theils aus dem redlichen Eifer entsprungen sein, der von allem volle Rechenschaft geben will, theils aus der Ge-

wohnheit, ihr Studium hauptsächlich auf unbelebte Objecte hinzulenken, vor denen ihr Fleiß sich gründlicher in jedes Detail hineinleben konnte.

Zu dieser Genauigkeit stimmt die ganze technische Behandlung. Schon van Mander erzählt von Johann: „seine Untermalung sei viel genauer und schärfer gearbeitet gewesen, als anderer Meister fertige Werke; wie er sich sehr wohl erinnere, daß er in dem Hause seines Meisters, Lucas de Heere zu Gent, ein kleines Conterfey einer Frau mit einer Landschaft gesehn habe, welches nur untermalt, doch ausnehmend nett und glatt gewesen." Im Unterschiede theils der früheren Temperamalerei, theils der späteren häufig nur leicht antuschenden Praxis fügten die Eyck's im vollendenden Uebermalen wohl nur die höchsten Lichter und tieferen Schatten hinzu, verstärkten die Saftigkeit und das Leuchten einzelner Farben, und schmolzen und verbanden zu letz-Abrundung alles, was noch feinerer Uebergänge etwa und zarterer Nüancen bedürfen mochte. Bald, wo es hingehört, mit fester Pinselschrift, bald fein vertreibend, nie jedoch kleinlich oder geleckt; immer mit dem geübtesten Auge und einer nie irrenden Hand, so daß ihre Bilder häufig denn auch um vieles ausgeführter erscheinen, als sie es wirklich sind.

Diese Verdienste können ohne genaue Kenntniß der Linienperspective nicht zu gehöriger Geltung gelangen. In diesem Felde schritten die Eyck's ihren Zeitgenossen gleichfalls voran. Nur die Luftperspective scheint nicht mit der übrigen Ausbildung Schritt zu halten. Die Räume sind zwar nicht luftleer wie in den älteren Werken. Im Gegentheil wirkt der Luftton im Innern der Zimmer und Kirchen schon fernend genug, und auch im Freien heben sich alle Figuren gehörig ab, die nahen Gegenstände springen vor, die weiteren weichen zurück. Für unsren verwöhnten Blick aber können wir schon in den Wiesen und Bäumen des Mittelgrundes, und mehr noch an den letzten Bergen und Städten das kleinste Detail allzu genau unterscheiden. Doch dieser Mangel gerade hat auf mich immer als Vorzug gewirkt. In dieser Gottesnatur ist jeder Schleier gefallen, kein Blatt bewegt

sich im Windhauch, und die duftlose Klarheit macht auch in weitester Ferne noch jede Farbe und Form dem gesunden Auge in voller Bestimmtheit erkennbar.

C. Die bisherige Betrachtung unterschied Hubert und Johann noch wenig oder gar nicht. Nichts in der That ist auch schwieriger, als Beide von einander gehörig zu sondern. Beglaubigte Bilder, die dem Einen allein müssen zugeschrieben werden, giebt es nur von Johann. Dagegen arbeiteten, sichern Nachrichten zufolge, Beide gemeinschaftlich an dem großen Altarblatte zu Gent. Welche Tafeln jedoch jeder für sich ausgeführt habe, ist in den älteren Beschreibungen nirgend erwähnt. Die Inschrift auf dem Rahmen der äußeren Flügel besagt nur, Hubert habe das Werk begonnen, sein Bruder Johannes aber dasselbe vollendet.

Im Allgemeinsten läßt sich Folgendes mit einiger Sicherheit feststellen.

1. Hubert, als der ältere Meister, steht dem traditionellen Typus am nächsten. Er belebt ihn in jeder Rücksicht, doch diese neugefundene Belebung bleibt sein wichtigster Wirkungskreis. Wenn er daher auch zu portraitartigeren Gestalten fortgeht, so giebt er auch diesen, scheint es, in Stellung und Zügen am liebsten jenen Ausdruck, durch welchen sie sich der frommen Anbetung würdig erweisen, die ihnen gezollt werden soll. Unverbrüchlicher Ernst, und selbst in der Demuth noch ein Grundzug ruhiger Hoheit gelingen ihm vorzugsweise, und sein Gott Vater, sowie ihm zu Seiten die sitzenden Figuren des Täufers und der Maria sind unübertroffen. Wo es gilt, diese Hauptgestalten kirchlich zu erheben, ist ihm das Köstlichste in Kronen, Gewändern und Edelgesteinen noch kaum genügend. So heiliger Art aber bleibt seine Auffassung, daß er ihr selbst durch den reichsten Schmuck keinen Eintrag thut. In der Anordnung herrscht bei ihm noch die Symmetrie vor, und seine Darstellungen durch symbolische Bezüge religiös zu vertiefen ist Er vornehmlich bedacht. Dagegen wird die landschaftliche Umgebung nicht seine Sphäre. Er behält, wenn es ohne Störung

geschehn kann, die Goldgründe bei, obschon er sie nicht in großen Flächen benutzt und gern bräunlicher tönt und verziert. — Wie weit er die Miniaturmalerei seiner Zeit in sich aufgenommen und weiter geführt, ist schwer in's Klare zu bringen, obschon Waagen in einem Brevier des Herzogs von Bedford, Regenten von Frankreich, das er den Geschwistern van Eyck gemeinschaftlich zutheilt, in einigen Blättern die Hand des Hubert erkennen will. Wie es scheint um des weichen Fleischtons und der gedrungenen Gestalten und wenig mannichfaltigen Charaktere willen. In größeren Oelgemälden, insofern sie ihm mit Wahrscheinlichkeit können zugetheilt werden, ist die Carnation in den Schatten wie im Licht überwiegend in bräunlichem Grundton gehalten.

2. Wenn jedoch in der alten Aufschrift des Genter Bildes Hubert als „Pictor major quo nemo repertus" gerühmt, Johann dagegen als Meister „arte secundus" zurückgestellt wird, so ist dies Urtheil wohl nur der Liebe und Bescheidenheit des Ueberlebenden zuzuschreiben, der dem Dahingeschiedenen ein Ehrendenkmal zu sichern wünschte. Denn Johann seinerseits führt, was er auch malen mag, in immere festere Particularität des Charakters, der Form und äußeren Umgebung hinein, und tritt in dieser Richtung dem wirklichen Leben so nahe, als es ein andrer Meister seiner Schule irgend vermocht hat. Am liebsten, scheint es, malte er Gestalten unter Viertelslebensgröße, aber auch das mehr als doppelte Maaß und in Portraits die wirkliche Lebensgröße gelingen ihm ebenso, als miniaturartig ausgeführte spannenlange Figürchen. Seine Umrisse sind schärfer, die Farben leuchtender, saftiger und nüancenreicher, die Lichter höher, die Schatten tiefer, und die Mitteltöne genauer, fester und lebendiger modellirend. Vor allem aber breitet sich erst durch ihn für die Malerei seiner Zeit der Umkreis menschlich individueller Charaktere mit nationalen und ausländischen Zügen vollständig aus. Die Köpfe seiner Mädchen und Frauen sind, statt der runden Fülle der cölnischen Meister, mehr ins Längliche gezogen, mit hohen gewölbten Stirnen und etwas zu-

rückstehendem Kinn, doch markirteren Backenknochen; die Nasen schmal aber rundlich, die Brauen bogig, die Augäpfel häufig von schöner Form, und die Linie vom Kinn zum Ohr in kräftigem Schwung. Das gescheitelte Haar, goldig blond, röthlich oder brauner ist glatt hinter das Ohr gelegt, oder wallt luftig in jenem unmerklichen Kräuseln auseinander, das alles Haar lose und leicht verwebt, und doch jedes einzelne Härchen sichtbar macht. Bei weitem verschiedenartiger noch in Form, Farbe, Alter und Nationalität sind die Physiognomien der Männer. Die Nasen bald stumpf, breit, gestülpt, bald grad, gebogen, herabhängend; ebenso mannichfaltig die Stirnen; lang, kurz zurückfallend oder vorgewölbt; auch der Mund bald eingesunken, bald vorstehend, und die ganze Bildung der Köpfe hier breiter, dort langgezogener. In allen diesen Unterschieden erscheint die jedesmalige Gestalt so schlechthin passend, daß wir der Natur und dem Charakter Gewalt anthun würden, wollten wir sie verändern. Als häufig wiederkehrende Eigenthümlichkeit jedoch ist eine auffällige Form der Augen hervorzukehren. Ueber den großen oder kleineren gewölbten oder flacheren Aepfeln liegen wie von Krankheit oder Weinen geschwollene Lieder; bei alten Köpfen weniger dick, doch leichter oder stärker entzündet. Im Allgemeinen sind die Augenlieder wenig geöffnet; zuweilen aber auch wohl unten und oben weit auseinander gesperrt, bei den singenden Engeln natürgemäß mehr aus physischer Anstrengung; bei andren hingegen wird der Augapfel emporgetrieben, als höbe eine Uebermacht religiöser Empfindung ihn wider Willen aufwärts zum Himmel. Dabei ist das Auge auf keinen Gegenstand geheftet, blicklos und übertägig gleichsam, in jenem wundersamen Ausdruck, den nur katholische Augen haben.

Jemehr aber Johann in dieser portraitirenden Richtung vorwärts geht, um so mehr auch wächst die Kraft seiner kirchlichen Anschauung, und um so kunstreicher versteht er es, beide Seiten zu wechselseitiger Fördrung ineinander zu schmelzen. Seine Anordnung bleibt weder streng symmetrisch, noch wird sie regellos; sie schließt sich dem Leben enger an, ohne den kirchli-

chen Styl zu verlassen. Schärfe und Milde, Hoheit und Zierlichkeit weiß er wie keiner seiner Vorgänger und Nachfolger zu verbinden. Hartes, Gezwungnes, Unzureichendes findet sich selten, Uebertriebenes kaum, und nur dann etwa, wenn er den stillen Ausdruck der Frömmigkeit mit bewegteren Affecten vertauschen will. Doch elbst durch höhere Vorzüge hätten seine Werke immer noch kaum so vielseitig fortgewirkt, wäre er nicht einer der besonnenen Meister gewesen, die nie mehr und Anderes wagen, als sie zu leisten im Stande sind, und in ihrem Felde durchweg Vollendetes geben, weil sie alle Mittel, deren sie bedürfen, gleichmäßig ausgebildet haben.

Sieben und zwanzigste Vorlesung.

3. Von den einzelnen Werken des Hubert ist, wie schon gesagt, keines erhalten, das sicher beglaubigt wäre. Johann dagegen, in Betracht seines kurzen Lebens hat eine ziemlich beträchtliche Anzahl zurückgelassen. Sämmtlich entweder bis zu dem Jahr 1432 zu Gent gefertigt, oder später zu Brügge. Ich will nur die authentischen nennen und einige der wichtigsten näher beschreiben.

Die Entwicklungsgeschichte Johann's läßt sich zu drei Hauptstufen gliedern, und eine erste Epoche von 1420 etwa bis zu dem Todesjahr Hubert's rechnen.

a. Es ist keine Lehrlingszeit mehr; Johann im Gegentheil thut sich, obgleich er dem Bruder vielfach zur Hand geht, und mit ihm gemeinschaftlich arbeitet, schon durch eigene Meisterwerke hervor. Seine unterscheidende Eigenthümlichkeit aber beginnt sich erst frei zu regen. Die Farben sind energisch, von gesättigter Gluth und in bändigendem Einklang, doch der warmbräunliche Fleischton in den Schatten weniger leuchtend; die Gestalten lebendig bereits, doch weder zu der späteren Schärfe und Genauigkeit ausgeprägt, noch zu jenem Grade innrer Belebtheit gesteigert, den eine derartige Ausführung doppelt nothwendig macht. Auch der Composition, im Ganzen und Einzelnen, fehlt jene sprechende Seele noch, durch welche jeder Charakter nicht nur überhaupt seine religiöse Vertiefung kund giebt, sondern zugleich auch den specielleren Affect und augenblicklichen Zustand, in welchen die bestimmte Situation ihn versetzen kann.

Als das älteste Bild aus dieser Epoche würde der Christuskopf in der Academie zu Brügge gelten, mit der Unterschrift: Joh. de Eyck Inventor. A. 1420. (oder nach Passavant 1440.) 30 Januarii. Doch schon Schnaase (Niederl. Br. p. 343.) bezweifelt mit Recht die Echtheit des Bildes; ebenso Passavant. (Kunstr. d. Belg. u. Engl. p. 352.) Es ist ersichtlich eine spätere Copie, ohne Klarheit der Farbe und Macht des Ausdrucks. Die Unterschrift selbst aber möchte ich nicht, wie Schnaase es thut, verdächtigen. Der aufrichtige Copist gesteht durch sie offen ein: er habe eine Erfindung Johann's aus dem Jahre 1420 wiederholt.

Das wichtigste erhaltene Bild aus dieser Epoche ist die obenerwähnte Einweihung des Thomas Becket, im Besitze des Herzogs non Devonshire; als ein Werk Johann's aus dem Jahre 1421 durch die alte Rahmenschrift documentirt.

In die ähnliche Zeit ist eine Verkündigung zu setzen, welche 1836 noch im Besitz des ältern Herrn Nieuwenhuys zu Brüssel war. Das Marienbild aber, aus der Sammlung des Herrn Aders in London, das Passavant (Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 92.) dem Johann als ein Jugendwerk zuschreibt, muß ich bis jetzt bezweifeln. Auch führt Passavant in gewohnter Art als Erweis der Originalität nichts weiteres an, als die Klarheit der Farbe und den bräunlichen Schattenton.

Dagegen gehört Maria mit dem Kinde in der Sammlung des jetzigen Königs von Holland unbestritten in diese Epoche. Die Thurmartige, zierlich und leicht, wenn auch nicht im reinsten Styl sich erhebende Nische, unter welcher die Jungfrau steht, ist malerisch aufgefaßt, das bräunlich rothe Gewand in dem gewohnten Eyckischen Faltenwurf, doch der Fleischton von geringer Kraft, der Umriß, die Modellirung, der Ausdruck weniger genügend, obschon das Profil des Kindes von der beschatteten Brust wirkungsvoll abgehoben.

An Miniaturen theilt Waagen der Hand Johann's einige Blätter aus dem Brevier des Herzogs von Beford zu, das, wie es scheint, im Jahre 1424 beendigt wurde. Er schildert diese

Bildchen, denen des Hubert gegenüber, in der Ausführung als bestimmter, und nur durch strichelnde Behandlung minder weich und malerisch wirksam. Dafür rühmt er die mannichfaltigeren Charaktere, den lebendigen Ausdruck, und findet sie sowohl in den Proportionen schlanker, als auch in den Gewändern einfacher und reiner. (Kunstwerke u. Künstler in England u. Paris. Band III. p. 353.)

Den Schluß endlich bildet die Haupttafel des Altarblattes zu Gent, die Johann noch unter Anleitung und Aufsicht seines Bruders gefertigt hat.

Daß die Conception und Anordnung dieses großen Werkes von Hubert herrühre ist kaum zu bezweifeln. Weniger kann ich der Meinung sein, beide Brüder hätten bereits im Jahre 1420 die Arbeit angefangen. Denn wäre vor Hubert's Tode schon, wie es ein sechsjähriger Fleiß beider Meister erwarten ließ, die größte Anzahl der zwanzig Tafeln fertig gewesen, wie hätte Johann dann noch sechs andere Jahre auf die Vollendung der übrigen hinbringen müssen. Daß er aber noch diesen Zeitraum zur Beendigung nöthig gehabt, steht fest. Es scheint mir deshalb um vieles glaublicher, das Werk sei erst später begonnen, und Hubert, außer der Composition des Ganzen, habe mit eigener Hand nur die großen oberen Figuren Gott Vaters, des Täufers und der Jungfrau zu Stande gebracht. Johann, während derselben Zeit, scheint es, hat unter näherer Aufsicht Hubert's nur das Mittelbild, die Anbetung des makellosen Lammes, und dieses kaum vollständig ausgeführt. Uuter allen überschreitet noch diese Tafel am wenigsten die obenerwähnten Grenzen. Die symmetrische Komposition ist strenger gehalten, die Schaaren bleiben gedrängter und werden durch individuelle Gruppirung, bewegte Stellungen und subjective Geberden noch geringer belebt. Die Gestalten sind mehr stämmig als schlank; der bräunliche Fleischton macht sich monotoner geltend, wenn auch mehr in den vorderen Figuren, als in der miniaturartig kleineren Schaar der weiblichen Heiligen, die zuletzt gemalt sein mögen. Außerdem ist die Farbenharmonie des Ganzen weniger mild und wohlthuend.

Bald herrscht stellenweise nur eine Farbe vor, wie in der Gewandung der Päbste und Geistlichen im Vorgrunde links das Roth, und in den Röcken der um den Brunnen Knieenden das Violett, das links in's Graue, rechts in's Bräunliche spielt; bald wieder, dieser Einförmigkeit gegenüber, steht ein directes Roth, Blau, Weiß und Grün bunter nebeneinander. —

b. Eine zweite Stufe in Johann's künstlerischer Thätigkeit läßt sich, was die vorhandenen Werke betrifft, am sichersten nach Vollendung der Mitteltafel auf die bisher noch fehlendenden oberen und unteren, inneren und äußeren Flügel beschränken. Sie füllt den Zeitraum von 1426—32. Ihr eigenthümlicher Charakter ist schwer zu bestimmen. Von dem Grundtypus der Anordnung, die Hubert erfunden, und der bisher befolgten Behandlungsweise entfernt Johann sich noch keineswegs, aber innerhalb desselben bewegt er sich immer selbstständiger und freier. Schon im Mittelbilde, allem Zusammendrängen zum Trotz, heben die einzelnen Figuren und Köpfe sich trefflich ab; jetzt aber sind sie lockrer gestellt, mannichfaltiger und mehr unwillkührlich bewegt; alle im Ausdruck der gleichen Situation, doch jeder ein in sich reichres Individuum, und auf jeder Tafel schon Einige durch Blick nnd Geberde in Gespräch oder sonstigem Bezuge. Es ist die ähnliche Masse als im Mittelbilde, aber der Hauch eines reicher belebenden Geistes gliedert und einigt sie.

In Rücksicht auf Färbung ist gleichfalls ein Fortschritt unverkennbar. Die Töne gewinnen an Vielseitigkeit, die Harmonie wird feiner und milder, die Scala von Licht und Schatten erweiterter, und mit ihr vermehrt sich die sichere Festigkeit der Zeichnung und Modellirung. Hauptsächlich aber schreitet die Carnation reichhaltiger vorwärts. Aus den klaren bräunlichen Schatten, dem jedesmaligen Charakter gemäß, entwickelt sich ein höchst verschiedenartiger Fleischton; hier weißlicher und zarter geröthet, dort dunkler, gelbbrauner, selbst finster bei finstern Charakteren, und in anderen Köpfen, als Gegengewicht der wärmeren Schatten, walten violettere Töne durch. Man sieht den Gestalten in Zügen und Farbe das Clima, den Himmelsstrich an, un-

ter dem sie gelebt. Dabei wird die Pinselführung immer gewandter, die Handschrift kenntlicher, die Meisterschaft unbedingter und ihrer Mittel gewisser.

Diese Befreiung steigt fast von Tafel zu Tafel. Den Beginn, glaub' ich, macht Johann mit den inneren Flügeln zur Rechten, dem Zuge der Richter und Streiter. Die Vertheilung der Pferde, auf dem engen Raume weder zusammengedrängt noch sich irgend hindernd, die Verschiedenartigkeit der Figuren in Sitz, Bewegung und Haltung beweisen bei der feinen Carnation den selbstständigen Meister, dessen Naturbeobachtung mit seiner Geschicklichkeit wächst. Der bekannte Kopf Hubert's, in seinem etwas gezwungen freundlichen Ausdruck ist deshalb wohl nicht unmittelbar nach dem Leben gemalt, sondern nach einem früher gefertigten Brustbilde wiederholt und verändert. Johann, seinem eigenen Portrait zufolge, hat kaum das dreißigste Jahr überschritten, so daß diese Tafel füglich schon um das Jahr 1427 oder 28 kann beendigt sein.

Die beiden inneren Flügel links, die heiligen Büßer und Pilger, möchte ich in Rücksicht auf ihre Entstehungszeit den eben erwähnten nachfolgen lassen. Kein anderes Gemälde dieser Epoche enthält in den männlichen Gestalten und Köpfen in jeder Beziehung energischere Charaktere, sprechendere Züge und einen tiefer gefühlten Ausdruck als die Tafel der Einsiedler. Die Greise, welche den Zug eröffnen, der eine altersgebeugt, der andere kräftiger, waren einst Helden, kühn in der Schlacht, weise im Rath. Die Last der Jahre erst hat sie zu jener stillen Andacht aufgefordert, deren Einsamkeit sie jetzt nur unterbrechen, um mit dem letzten Kirchgang ihrem irdischen Dasein den Abschluß zu geben. Und welche Männer folgen ihnen. Die übrigen Charaktere stellen fast durchweg wackre, tüchtige Menschen vor Augen. Hier aber treten uns brutale Gesichter entgegen, die zum Theil nicht ohne schwere Verbrechen durch's Leben gegangen sind. Die schuldbelastete Seele hat sie zu Büßern gemacht. Der Eine besonders, mit dem langen wirrigen Lockenhaar steht, mitten im Zuge wie festgewurzelt, als habe im Sonnenbrande der Wüste das

einsiedlerische Suchen nach Licht ihn bis ins innerste Herz verdunkelt und erstarrt. Nur ein Wunder der Gnade kann diesen erhellen. Daß Hubert noch an den ersten Flügel Hand gelegt habe, wie Passavant wegen des bräunlichen Fleischtons wahrscheinlich findet, muß ich durchaus bezweifeln.

Dagegen sind auf dem zweiten der Pilger mehrere Köpfe in Ansehung auf lebendige Carnation und beseelte Charakteristik von geringem Werth. Wie denn auch Kugler schon (Handbuch der Geschichte der Malerei II. p. 51) auf einen Schüler des Hubert schließen will. Aus einem schwerbegreiflichen Grunde freilich. Er findet den Ausdruck in den Gesichtern, „verwunderlich seltsam bizarr, und das Streben des Hubert nach Charakteristik bis zur Caricatur übertrieben.“ Hiervon kann gar nicht die Rede sein. Formen, Gesichtszüge und Stellungen gehören sicher der Erfindung Johann's zu; er hat vielleicht nur die Ausführung einiger Figuren einem Schüler anvertraut, damit die Arbeit während seiner Reise nach Lissabon nicht ganz unterbrochen werde. Doch auch dieß ist höchst zweifelhaft. Wahrscheinlich aber hat er die Landschaft in beiden Tafeln, mit ihren Orangenbäumen, Cypressen, Pinien und Palmen statt der Kirchen auf steilen Felsen und der Eichen auf den Hügelabhängen, erst nach seiner Rückkehr gemalt. Diese neue südlichere Naturumgebung übertrifft nicht nur die Landschaft auf dem Mittelbilde und den rechten Flügeln, sondern gehört zum Schönsten, was er in diesem Felde irgend geliefert hat. Erst nachdem er die Tafel der Pilger vollendet, läßt er die zweite der Einsiedler folgen.

Ueberhaupt geht von jetzt die selbstständigere Production immer sichtlicher vorwärts. Auf den oberen Flügeln besonders kommen wieder neue Elemente zur Ausbildung. Erstens der größere Maaßstab der Gestalten; sodann, zum Theil mindestens, ein Glanz der Farbe und bei voller Energie eine Feinheit des Tons schwer übertreffbarer Art. Hiezu gesellt sich nun erst jene nüancenreiche Schärfe der Modellirung, die Johann's spätere Werke auszeichnet. Kein Fältchen auf Stirn und Wange, um Augen und Mund, kein Zahn, den irgend die geöffneten Lip-

pen sehn lassen können, kein Grübchen und Närbchen ist vergessen; im Gegentheil fast allzu genau ausgeführt. Endlich wird hier zuerst eine lebendigere Anordnung und in den singenden Engeln geistig und leiblich ein gesteigerter Affect durchgreifend. Van Mander bereits rühmt von ihnen, sie seien so kunstreich nachgebildet, daß man aus ihren Zügen leicht merken könne, welcher den Discant, Alt, Tenor und Bassus singe.

Die nächste Arbeit, die Johann an den oberen Tafeln unternimmt, ist die Vollendung des Kopfs der Maria, den Hubert wahrscheinlich unbeendigt zurückgelassen hatte. Doch spricht für diese Vermuthung nichts als die genauere Ausführung und feste Modellirung, so wie auf der rechten Wange im Lichte der kühlere Ton, den Johann erst im Gegensatz der bräunlichen Schatten liebt.

Von Maria sodann wendet er sich zu den Tafeln der musicirenden und singenden Engel. Weiter als in diesen Figuren und Köpfen ist die Naturwahrheit kaum mehr zu treiben. Ja sie nähert sich in dem plötzlichen Uebertritt aus der bisherigen Darstellung ruhiger Andacht zu bewegter Belebtheit beinahe schon der Grimasse. Aber der mächtige Ausdruck gänzlicher Selbstvergessenheit und Versenkung in den Gottesdienst des Gesanges verleiht dieser Naturtreue eine Heiligkeit, eine Wucht und Gewalt, und bei sonstiger Ruhe in den Köpfen eine Concentration der Beseelung, die jeden Tadel verstummen macht.

Die aufrecht stehenden Figuren Adam's und Eva's beschließen auch diese Reihe der inneren Flügel und machen den Uebergang zu der Vollendung der äußeren. Beide Gestalten widerlegen augenscheinlich die Ansicht, die Eycks hätten niemals oder selten nach dem Nackten gemalt. In Stellung, Gliederbau und Physiognomie ist das nackte Modell aufs getreulichste nachgebildet. Hauptsächlich in Eva's kastanienbraunen Augen und rundem frischem Gesicht, den mageren hohen Brustknochen, dem starken Leib, den dünnen Armen und Schenkeln, den breiten Knien und trokkenen Waden. Ebenso in Adam's kräftiger, doch hagerer Gestalt, in welcher die Knochenstruktur, die Muskeln und Sehnen,

ja selbst die einzelnen Härchen auf Brust und Beinen ein langes, ernstliches Studium beweisen. Dennoch zugleich giebt Johann in diesen Portraits den Grundtypus menschlicher Natur in gediegenster Charakteristik wieder. Auch hat er auf den hohen Standpunkt der Figuren Bedacht genommen. Mit solcher Keuschheit aber ist das Ganze behandelt, daß es scheint, als habe er selber eine Schaam gefühlt vor der Nacktheit seines Modells, und nun den Ausdruck derselben Scheu selbst unbewußt auf sein Werk übertragen. — In Bestimmtheit der Modellirung, in lebendigem Ausdruck und fleißigem Detail stehen diese Tafeln mit den singenden Engeln auf gleicher Stufe, überragen sie aber in Feinheit der Carnation. Hier zuerst gedeiht bei warmem tiefem Localton und braunen Schatten das Spiel mit graubläulichen Halbschatten und violetteren Tönen zur nächsten Meisterschaft. In der Eva vornehmlich auf der Brust bis zum Unterleibe, und auf Armen und Beinen. Adam ist in einem bräunlicher glühenden Fleischton gehalten, welcher durch kühlende Schättchen zu jenem saftigen halbgrauen Braungrün fortgeht, das Johann auf späteren Bildern so wirksam für die Schatten der Mauern und Pfeiler benutzt.

Mit den äußeren Flügeln endlich macht er den Schluß. Diese letzten acht Tafeln sind die gelungensten. Die Freiheit der Formen und Gewänder, die Zartheit des Ausdrucks, der Glanz der Farbe und die wiederum weitere Scala von immer noch leuchtenden Schatten und immer noch mildem Licht überbieten alles Bisherige. Er verliert nicht an Ernst und Kraft, aber zum erstenmal waltet das Rundliche, Weiche und Anmuthsvolle der Jugend vor. Die Modellirung büßt ihre vollständige Bestimmtheit nicht ein, doch sie vermeidet das allzu Scharfe. Ueberhaupt steigt das feine Gefühl für den Reiz der Färbung. Die Zimmerluft, die leise Abtönung und Beleuchtung sind bewundernswerth, und das Spiel mit der Wärme der Schatten und der unmerklich kühlenden Mitteltöne und Lichter ist, wenn auch nicht als durchgreifendes Prinzip, doch mit einer Sicher=

heit angewendet, wie sie nur den größten Coloristen zu Gebote steht. — —

Am 6sten Mai 1432 wurde das ganze Werk als vollendet aufgestellt. Die Wirkung, als zum erstenmale die doppelten Flügel sich öffneten, muß unaussprechlich gewesen sein.

Hoch oben über den kaum fußhohen Figuren des Mittelbildes Gott Vater lebensgroß, auf dem Haupt die Tiara, die Krone zu seinen Füßen, in der Linken das cristallene Scepter, die Rechte erhoben zum ewigen Schwur. Keine Engelsglorie umgiebt ihn; unter engen goldnen Bogen sitzt er unbeweglich da. Das Werk der Schöpfung ist vollbracht, die Ordnung der Dinge seit jeher gesichert. In der Stille der Wahrheit seiner selbst gewiß mit demselben Blicke schaut er durch alle Räume, in alle Herzen, immer der Gleiche; allherrschend und streng, und doch um Auge und Mund einen Zug der Gnade. — Zu seiner Linken Johannes der Täufer, von großen Formen und mächtigem Haarwuchs, doch portraitartig individuell; das Kleid der Wüste unter dem reichen grünen Mantel, der bis zu den nackten Füßen herniederfällt. Auf seinen Knien liegt das Buch der Verkündigung; er hat es in bescheidener Zuversicht mit treuem Verständniß gelesen; aber die ganze Gestalt sitzt da, als wäre in der Gegenwart Gottes jede eigene Kraft erloschen. Das gläubige Auge auf ihn gerichtet hält er in warnender Liebe die Rechte empor, und ruft auch von hier aus dem Menschen zu: Gehe in dich, das Himmelreich ist nahe!

Gegenüber zur Rechten des Vaters sitzt Maria, gerad aufgerichtet, von edler Bildung, unbeschreibbar jungfräulich und züchtig, ernst, und doch holdselig und milde. Als Himmelskönigin mit Blumen und Kronen geschmückt, doch im Angesicht Gottes nicht als thronende Jungfrau. Voll demüthiger Hingabe, mit geneigtem Haupte, unwillkührlich den Mund leise öffnend, ist sie lesend und sinnend in das Buch der Bücher versenkt, das sie aufgeschlagen hoch in beiden Händen hält, — ein Urbild weiblicher Andacht und kirchlicher Frömmigkeit, auf daß ihr nachfolgen alle, die ihrer ansichtig werden.

Ein unverbrüchliches Schweigen herrscht in diesen Gestalten. Desto wirksamer zu beiden Seiten ertönt durch die Stille das Halleluja der Engel. In schweren Gewändern stehen die singenden vor dem hohen Pult, die musicirenden neben und hinter der Orgel; die Geigen und Harfen pausiren, nur Cäcilia hält durch einfachen Orgelklang die kunstreiche Fuge zusammen, die zur Erde, wie vom Chor der Kirche, herniederströmt.

Auf den äußersten schmalen Tafeln endlich stehen zur Rechten Adam, zur Linken Eva in engen Nischen von graugrünlichem Sandstein; darüber grau in Grau in kleinen Figürchen Cain's Brudermord. — Die verderbliche Frucht in der Hand blickt Eva lockend auf Adam hin, und doch mit der ernsten Ahnung der schweren Folge. Adam, mit der einen Hand die Schaam verhüllend, die andere auf die Brust gelegt, empfängt nicht die Frucht. In langem Sinnen und schmerzlicher Erwartung fast, denkt er dem forterbenden Schicksale nach, das über alle Creatur verhängt sein soll. — Von Sünde und Tod aber ist die Menschheit erlöst durch die Gnade Gottes.

Dieß Evangelium verkündigt, wenn die inneren Tafeln sich schließen, auf der Außenseite der Gruß des Engels. In Maria's Gemach, kirchlich und häuslich zugleich, ist der Bote Gottes herabgeschwebt. Die schimmernden Flügel senkend beugt er das Knie, und öffnet halb schon den Mund zur Verkündigung, unendliche Milde in allen Zügen. Er lächelt nicht freudig, aber der frühere Ernst scheint durchglänzt von dem Heil seiner freudigen Botschaft.

Maria in weitem, faltigem Mantel und Unterkleid war zum Gebete niedergekniet. Der Engel schaut aus der Ferne auf sie hin, er spricht zu ihr, aber sie sieht, sie vernimmt ihn nicht. Dicht über ihrem zur Seite geneigten Haupte, mit ausgebreiteten Flügeln, steht die Taube symmetrisch in Stellung und Form, in tiefem Sinnen hinausschauend in alle Weiten. Auch diese erblickt Maria nicht, doch eine wunderbare Ahnung zieht ihren Blick nach oben; schon ist ihr Herz in das Mysterium eingeweiht, und die Hände, in zarter Seelenkeuschheit über der Brust

gekreuzt, die halbgeöffneten weichen Lippen, Stirn, Wangen, die ganze Gestalt, alles drückt die widerstandsloseste Hingabe aus. Kein Entzücken: durch die Wonne der reinsten Empfängniß weht ein Gefühl des Unwerths vor Gott.

Von dem Rundbogen über ihr schaut Zacharias, der Prophet, auf sie nieder, beglückt, daß sein Auge diesen gesegneten Tag gesehn; über dem Engel zeigt heftiger Micha in der aufgeschlagenen Bibel die Stelle der Prophezeiung, mit ruhigem Blicke, im Voraus gewiß, die Stunde der Erfüllung sei genaht. Zwischen Beiden, in mittelaltriger Tracht, im Turban die Eine, die Andre in perlenbesetzter Mütze, knien die Sybillen Cumana und Erythraea. Und draußen im Freien auf den Dächern der Häuser, in den heiteren Lüften spielt heller freudiger Sonnenschein.

So ist die Versöhnung durch Gottes Gnade lebendig und wirklich. Aber der Mensch kann ihrer theilhaftig nur durch Glauben werden und Gemeinschaft der Frommen. Dieß Werk der Andacht stellt das Mittelbild mit den innern Flügeln dar.

Welche Sabbathruhe in dem Morgenglanze der lichtklaren Luft, in den ernsten Cypressen, den frommen Palmen, den unbeweglichen Eichen. Wohin wir blicken ist eine gesegnete Stätte. An Felsenabhängen, an Wäldern, Triften und Strömen vorbei ziehn die Richter und Streiter, die Einsiedler und Pilger, aus allen Zonen, allen Völkern und Zeiten. Die Stadt Gottes ist ihr Ziel. Doch kein neuer Kreuzzug vereint sie. Sie wallfahrten nur im Kreuzzuge gegen das Heidenthum der eigenen Brust. Wie aus innrer Ehrfurcht vor Gott, ungewollt, sind sie zu Schaaren und Gruppen zusammengetreten. Es ist als wären sie lange, lange schon so miteinander gewandert. Wenige im leisen Gespräch, die Meisten den Blick nach Innen gerichtet, oder hinaus in unsichtbare Ferne.

Voran in Stahlrüstung lorbeerbegränzt die Standartenträger der flandrischen Waffenbrüder, die schon in den Kreuzzügen auszogen gen Jerusalem; daneben, dahinter auf silberhaarigem Maulthier ein spanischer oder portugiesischer Fürst, auf wildem Rappen der große Karl, zuletzt der heilige Ludwig und andere

berühmte Streiter des Herrn. Dann unter den Richtern der alte Hubert, und Johann, mit seinem Beschützer Philipp dem Guten. Alle in königlichem Prunk, die Rosse köstlich geziert, doch kaum ein Hufschlag hörbar, und nur der Glockenschall hell, der von den Kirchen herabklingt.

Die Einsiedler auf der anderen Seite, den steilen Bergrükken über sich, den sie herabgekommen, wandern langsam um eine Felsecke vorwärts. Die Greise mühselig, kräftig die Jüngeren, unter den Edelsten die Hefe des Volks, verdumpft, brütend, stierend, widerspenstig und doch in stummem Drange voll Schmerz oder Zorn ringend nach Heiligung. Was Waldesfrische, Furchtbäume und Rasengrün bieten können umgiebt sie. Aber ihr Labsal ist nicht der Schatten des Wegs, sondern das Licht im Angesicht Gottes.

Die Pilger, wackere Bürger, Handwerker und Kaufherrn, andächtigen aber beschränkten Sinns, schaaren sich enger zusammen, angeführt von dem riesengroßen Heiligen, der mächtigen Schrittes vor ihnen hergeht. Schon trennt sie der Fluß von der Stadt und fruchtbaren Ebene; doch Keiner blickt rückwärts. Ihr Werkeltagsdasein, bis sie den Herrn geschaut, wird ihrer Seele zur Bürde, wie auf Christoph's Schultern, ehe sein Herz es erkannt, das Christkind schwer und schwerer gelastet hatte.

Auf der Haupttafel endlich sind die Wanderer am Ziele. In dichten Gruppen breiten sie sich im Vorgrunde aus, und ziehn vom Hintergrunde heran in einfachster Ordnung. Die Mitte des Ganzen bildet der Altar und auf ihm das Lamm; aus der Brust das Blut in den Kelch ergießend, den Kopf von Strahlen umgeben. In Form und Farbe durchaus naturgetreu, und doch bedarf es der Werke nicht: Ecce agnus Dei, so unwandelbar, schuldlos und groß steht es da, ein lebendiges Zeugniß und ewige Gewähr der Versöhnung. — In regelmäßigen Abständen im Kreise umher zwölf Engel; die nächsten mit der Martersäule, der Geißel, dem Kreuz, die vordersten hoch in die Luft das Rauchfaß schwingend, knabenhaft fromm, doch ernst, ohne kinderselige Heiterkeit.

Ganz im Vorgrunde der Brunnen des Lebens, der die hergeströmten Schaaren trennt. Die ersten, welche angelangt, knien voll andachtsvoller Bewegung im Halbkreise, der mit Aufrechtstehenden abschließt. Links dahinter der Clerus, in kirchlicher Pracht, Päbste, Erzbischöfe und Priester; in diesem geweihtesten Augenblick am meisten dessen bewußt, was sie von Gott noch scheidet, und den Laien gleichstellt.

Rechts die bekehrten Heiden aller Völker, Zungen und Zeiten, in langen Talaren und verschiedenartigsten Trachten; breite Gestalten, einige so mächtig, als hätten sie jetzt erst den Urwald verlassen, in dem sie ihren Götzen gedient. Die stumme Heiligkeit fehlt dieser Schaar. Nur Wenige blicken sich prüfend in's Herz, die Meisten schaun suchend hinaus, hinauf zu Gott.

Vom Hindergrunde her rechts zwischen Gesträuchen und Hügeln die heiligen Märtyrer der Kirche; gegenüber aus Citronenbäumen, Rosenbüschen hervor in gedrängtem Zuge, Palmenzweige in Händen, sanft, fromm und still, voll Seelenadel und Demuth die Märtyrinnen. In Haltung, Gang, Gewändern und dichten Kränzen ähnlich den cölnischen Jungfraun im Gefolge der Ursula, doch ohne das heitre Dreinschaun und die kindliche Lust.

Dann über den Hügeln weithingestreckt die Stadt Gottes, Kirche an Kirche, rechts Straßen und Häuser, links Bäume als Schluß, und nur in der Mitte ein Blick noch offen auf blaue Berge, über denen hoch in den Lüften die Taube schwebt, und feine Lichtstrahlen nach allen Seiten verbreitet.

Sanft steigend erhebt sich das weite und doch beschlossene Local; ein Natur- und Volkstempel, von Anbetenden voll, aber der Raum der Landschaft nirgend verengt, der Blick stets auf den einzigen Hauptpunkt gezogen, dem die Menge allzu nahe zu sein sich scheut.

Der Wiesengrund, mit Blumen durchwürkt, die Hügel und Bäume prangen in thaufrischem Grün, das wolkenlose Blau des Himmels, die rothen Meßgewänder setzen sich kräftig dagegen ab, die hellen Kleider der Engel und Jungfraun mischen

sich vielfarbig ein, aber die Harmonie der energischen Farbe ist gleich der ganzen Gruppirung einfach und streng. Herbe fast, ruhte nicht ein heiliger Frieden über der ganzen Natur, und über dem Lamm und der Menschheit das Geheimniß der Liebe.

Wird nun das Mittelbid von den unteren Flügeln bedeckt, so geben die Außenseiten noch einmal den Anblick kirchlicher Andacht. Doch nicht in der fernen Stadt Gottes; in der Stadt Gent selber. Grau in Grau stehn in der Mitte der Täufer und Johannes der Evangelist; Steinbilder, wie wir sie an den Eingangsthüren der Kirchen zu sehen gewohnt sind; zu täuschender Wirkung mit dem Pinsel gemeißelt. Der Täufer, das Lamm auf dem Arme, den mildesten Ernst in Gestalt und Zügen, das Auge ohne Augenstern, und doch fast blickend und sehend, den Mund wie zum Herbeiruf öffnend und zum Kirchgange mahnend. Der Evangelist sanfter und freier in Form und Ausdruck, den Kelch in der Hand, als fordere er liebend auf zum Mahl der Versöhnung. — Zu ihren Seiten die Stifter des Bildes. Neben dem Täufer der alte Judocus Vyts, auf den Knieen, die gekrümmten Hände zum Gebet an einander, so voll Glauben und Trost, so ganz in Andacht, als wollte er sich nie wieder vom Boden erheben, und fühlte jetzt schon, aus langen irdischen Mühn, den Uebergang zur Seligkeit im Angesicht seines gnädigen Richters.

Links neben dem Evangelisten Lisbetta Vyts, seine wackere Hausfrau, in ähnlicher Frömmigkeit, noch lebenstüchtig und frisch, ohne Zwiespalt von Kirche und Haus, im Gebet die oft wohl matronenhaft schärferen Züge zur Milde geglättet.

Schon die Rundbogen und Pfeiler in Maria's Gemach auf den oberen Flügeln, und mehr noch auf den untern die Statuen und Figuren in den Nischen und Bogen erinnern durchweg an kirchliche Architectur und Bildhauerei. Die Schatten sind kräftger, die Formen sculpturartig gerundeter, die weißen Gewänder des Engels und der Jungfrau, wenn auch gelblich wärmer im Ton, entsprechen der grauen Steinfarbe des Evangelisten und Täufers, und doch ist gerade als Gegengewicht über

diese Tafeln ein Saft der Farbe, ein Glühen der Töne und überall durchspielendes Kühlen, eine Grazie der Färbung und Macht des Pinsels verbreitet, die nur durch die Uebermacht des geistigen Ausdrucks besiegt wird, und erst nach langem Anschaun lieblich die tiefe Strenge ermäßigt. — —

c. Die dritte Epoche in Johann's künstlerischer Entwicklung umfaßt seine letzten dreizehn Lebensjahre, die er, ausschließlich der Kunst geweiht, in Brügge zubrachte. Hier zum erstenmale hat er es ganz mit selbstständigen Compositionen zu thun und darf seinem eigenen Genius folgen. Doch entfernt er sich auch jetzt noch keineswegs von der bisherigen Bahn. Er bildet im Gegentheil nur dieselbe Darstellungsweise, die er in den singenden Engeln und der Verkündigung theils erreicht, theils schon zum Gipfel geführt hatte, nach zweien Seiten bestimmter aus; in Betreff auf individuellere Situationen, und auf miniaturartig genaues Detail.

Nur diese Punkte will ich näher besprechen. Dem Inhalte nach, ein Gruß des Engels und ein Hieronymus ausgenommen, bleibt die Verehrung der Jungfrau der wiederkehrende Gegenstand. War nun bisher das eigentliche Object der Andacht entweder für sich behandelt, oder der anbetenden Gemeinde gegenüber nur in symbolischer Form vor Augen gestellt, so tritt jetzt erst in vielen dieser Marienbilder die lebendigere Verknüpfung der Verehrenden selbst mit dem Gegenstande ihrer frommen Betrachtung heraus. Keine Schaaren, in denen die einzelnen bei aller Verschiedenheit sich dennoch in Ausdruck und Stellung gleichen, wandern mehr herzu oder stehn umher. Nur zwei oder drei Figuren gruppiren sich um die Jungfrau, bald knieend bald aufrecht; jeder nach seinem Charakter zu Maria in anderem Verhältniß. Dadurch wird eine, wenn zwar immer noch einfache, doch aber individuell abgeschlossnere Composition erforderlich, die nun auch der landschaftlichen Natur nicht mehr bedarf, sondern sich lieber in Capellen und Kirchen einsame Räume sucht, wohin kein Laut der sonstigen Welt herüberbringt, und nur die Oeffnungen der Pfeiler und Bogen einen

Blick ins Weite geben. Die Architectur bildet in dieser Epoche ganz ebenso das Gegengewicht gegen die vollere Individualität der Figuren, als in der vorigen die vielgestaltigen Formen der Landschaft ihrerseits die architectonisch einfachen Gruppen mit freierem Leben umkleidet hatten.

Mit dieser Concentration des Locals und der Composition vermehrt sich nun auch das feinere Studium der Perspective und Lichtwirkung, überhaupt die Ausführlichkeit in allem, was ein beobachtendes Auge mit Liebe auffaßt, und eine ebenso fleißige Hand irgend wiederzugeben vermag. Die gründliche Naturtreue erreicht ihren höchsten Gipfel. Schon Facius, der sein Buch von berühmten Männern eilf Jahre nach Johann's Tode schrieb, ist besonders nach dieser Seite von den eyckischen Werken hingerissen. „Nichts aber", sagt er in der Schilderung der obenerwähnten Badstube, (de viris illustribus p. 46.) „sei fast Bewundernswerther als ein gemalter Spiegel, in welchem man alle Gegenstände des Bildes wie in einem wirkichen Spiegel erblicke." Man kann diese Bemerkung noch weiter ausdehnen. Auch die übrigen kleineren Werke geben den Eindruck von Spiegelbildern. So genau und täuschend tritt uns in ihnen alles entgegen. Doch keineswegs wie bei Franz Mieris, Gerard Dow, oder gar Adrian van der Werff. Je schärfer und feiner Johann die Formen ausführt, um desto mehr weiß er ihren Totalausdruck wie bisher durch jenen Ernst zusammenzuhalten, den er selbst da nicht ablegt, wo er um mildere Schönheit bemüht ist, und unbefangen an das Täglichste und Nächste erinnert.

Dessenohngeachtet steht er auch in dieser Epoche auf der eigentlichen Höhe vornehmlich in solchen Werken, in denen der Fleiß der Behandlung zwar mit innerer Großheit zusammentrifft, die spiegeltreue Genauigkeit aber weder überwiegt, noch als Hauptsorge merklich wird.

Kein andres Gemälde Johann's ist mir in diesem Sinne ergreifender erschienen, als das Marienbild in der Academie zu Brügge. Er hat es der Unterschrift nach im Jahre 1436 beendigt. Waagen zwar (über Hub. und Joh. v. Eyck p. 207—9)

und nach ihm Schnaase (Niederl. Briefe p. 343.) sind nicht des gleichen Lobes voll. Doch hat Waagen sein früheres Urtheil gewiß schon zurückgenommen, und Schnaase das Bild wohl am schlimmen Tage gesehen. Passavant (Kunstr. durch Engl. u. Belg. p. 350.) hebt es gebührend heraus.

Im Chor einer Kirche des 12ten Jahrhunderts, unter dem reichen Thronhimmel, auf buntem Teppich sitzt die Jungfrau, ein Gegenstand tiefster Verehrung. Mächtig und groß; der Mantel um sie her, statt sanft herniederzufließen in schwerem härterem Faltenwurf, und am Boden in winklichen Brüchen, doch ganz im Charakter andachtfordernder Hoheit. Eine stumme Ruhe, ein strenges Sinnen durchdringt ihr Antlitz; nur um den feinen kräftigen Mund und das runde Kinn spielt, wenn auch nicht bis zur Freundlichkeit zart, der Ausdruck von Liebe.

Das Kind auf ihrem Schooße hält die rechte Hand auf einem grünen Papagei, in die Andre reicht die Mutter ihm Blumen. Die ganze Gestalt, mit großen Füßen, sonst wohlgebaut, ist mehr männlich fest als voll und weich; der blonde Kopf, Auge und Stirn sind von derselben Strenge, die Wange hat sogar ältliche Züge, und das Lächeln der Lippen erscheint fast gezwungen gegen den Ernst der übrigen Formen.

Zur linken Maria's kniet als Donatar der Canonicus van der Paele, eine kräftige Gestalt, in hohen Jahren. Das Brevier, die Brille hält er in Händen, die noch kein Zittern kennen. Das faltige Gesicht bezeugt, was er als Jüngling, als Mann, als Greis unerschüttert in Kirche und sonst im Leben gewirkt und durchgeführt habe. Nur jetzt erst umzieht die leise Dämmrung des Alters sein Auge. Aber mit festem Blick schaut er auf Maria, und doch in Gestalt und Ausdruck gebeugt vor Gott, voll innerster Andacht.

Dicht hinter ihm, mehr zur Linken, steht sein Schutzpatron, der heilige Georg, in Rüstung und feinmaschigem Panzerhemd, die Lanze und seidene Fahne über der Schulter. Gutmüthig lächelnd deutet er mit der einen Hand auf den knieenden Greis, die andere ungewollt, wie zum ehrfurchtsvollen Gruß, lüftet den

Helm. Er tritt nicht als Held heran und Ritter des Herrn. Frommen Blicks, aber freudig, zutraulich, als hab' er schon lange und oft die Jungfrau geschaut, und wisse in seiner gläubigen Demuth sich gut zu stehen mit seinem Gotte.

Auf der Gegenseite blickt der heilige Donatus, in schwerfaltigem, prachtreichen Meßgewande, den Erzbischofstab und das Marterrad in Händen, mit ernsterer Andacht auf Maria. Ein so volles Leben als der Canonicus hat er nicht hinter sich, und kann die Freudigkeit des ritterlichen Georg nicht theilen. Stark von Seele und Leib, ein frommer Hirte und Märtyrer, bleibt die Strenge der Heiligung fort und fort sein Ausdruck.

Ihrer Versöhnung sind alle drei sich bewußt, doch wer Eins ist mit Gott verehrt um so mehr die Jungfrau voll Andacht. Das ist die höhere Ehre, der sie in diesem Bilde genießt. Zu ihrem Preise ist die älteste Kirchenpracht mit einem Fleiß, einer Liebe und Treue der Ausführung um sie her verbreitet, die alles Bisherige weit übersteigt. Kein Bild funkelt in einer ernsteren Gluth und Tiefe der Farbe. Im Hintergrunde geht ein grünbräunlicher Steinton überall durch die starken Mauern, die Pfeiler und Bogen, die weder schwer und gedrückt, noch schlank und leicht, aber fest wie zu unvergänglicher Dauer dastehn. Aus dieser Grundlage leuchten Maria's rother Mantel, das gelb durchwürkte blaue Gewand des Donatus, der weiße Pelzrock des Stifters, die goldene Rüstung Georg's und der buntfarbige Teppich in feierlichem Glanze hervor. Nur ein gedämpftes Tageslicht fällt durch die niedrigen Bogen. Die runden grünlichen Scheiben haben zwar Lichtblicke, sie treiben den Hintergrund aber nicht vor. In Maria's Mantel ist alles durch Tiefe der Schatten gezwungen, und wie stark dagegen das blendend weiße Gewand des Canonicus absticht, es tritt dennoch nicht mehr als nöthig gegen die Goldrüstung des Georg und das Meßkleid des Märtyrers heraus. Der gleiche Grundton aber nimmt jede Farbe in sich zurück. Der Mosaikfußboden und Teppich bleiben davon durchzogen; der Purpurmantel der Jungfrau, ihr goldiges Haar, die Schatten des Fleischtons sind bräunlich gefärbt; das Blau im

Gewand des Donatus, bei röthlicherer Carnation, spielt gleichfalls ins Grünbräunliche über, die Schatten im Rock des Stifters, Gesicht und Hände glühn in der ähnlichen Wärme, und in den Waffenstücken Georg's kehren dieselben Töne noch einmal wieder. Dazwischen blinken die Perlen auf der goldenen Rüstung, die Edelsteine am Stabe des Bischoffs, und bis in's tiefste Dunkel hinein ist eine Klarheit bewahrt, mit deren Kraft und Bestimmtheit sich nur die Harmonie messen kann, die alles Einzelne durch leise Uebergänge in Fluß bringt, und doch zu heiliger Ruhe das Ganze zusammenfaßt.

Diesem Bilde, obschon geringer an Werth, geht unter noch vorhandenen Werken der Zeit nach wohl nur eine Verkündigung voran, einst der Flügel eines Altarblattes, das Johann für Philipp den Guten gemalt haben soll, jetzt in der Privatgallerie des Königs von Holland.

Das Local ist wiederum eine Kirche, mit dicken steinfesten Säulen, zierlich ausgeführten Capitälern und strengen Spitzbogen, zusammt in jenem reich nüancirten grünbräunlichen Ton, und von sorglichster Ausführung. Die knieende Maria, ein echt eyckisches Gesicht mit wenig geöffneten, etwas übersichtigen Augen, in blauem hochgegürteten Unterkleide und Mantel, vernimmt die Botschaft des Engels, der in golddurchwürktem, rothsammetnem Meßgewande sich zu ihr niedergebeugt hat. In das Getäfel des Mosaikfußbodens mit vieler Kunst, in perspectivischer Verkürzung, sind Geschichten des alten Testaments gemalt, Simson die Säulen rüttelnd am Hause der Philister, David und Goliath und andere ähnliche.

Gleichzeitig mit dem Marienbilde zu Brügge ist ein Portrait in der Gallerie des Belvedere zu Wien. (Zweites Stockwerk, Zimmer 2. No. 12) Es stellt, durch die Namensaufschrift und Jahreszahl 1436 beglaubigt, den Decan Jan van Löwen in jüngeren Jahren unter Lebensgröße dar. Ein zweites Brustbild, (ebendaselbst No. 39) zu welchem die Dresdner Kupferstichsammlung eine höchst werthvolle Zeichnung besitzt, ist das Portrait des Jodocus Vyts. (Kunstbl. 1841. p. 14.) Passavant nimmt es je-

doch ohngefähr als gleichzeitig mit dem Bildniß der Isabella von Portugal an, das Johann in Lissabon 1429 gemalt hat. (Lettre à Mr. O. Delepierre. Gand 1842. p. 9.) — Aus dem Jahre 1437 giebt es nur ein Bild, grau in Grau, die heilige Barbara, vor einem im Bau begriffenen achteckigen Thurm, bisher im Besitz des Herrn van Ertborn (Kunstblatt 1833 p. 329.) — Der Christuskopf in dem Berliner Museum, der leider bedeutend gelitten, gehört in das folgende Jahr.

Als derselben Zeit angehörig führt Passavant neuerdings in dem eben citirten Briefe, (p. 9.) auf Autorität des Herrn Frasinelli, der lange Zeit in Madrid gelebt, noch zwei Flügel eines Altarblattes an, früher im Escurial, jetzt im Museum zu Madrid. — Auf dem rechten steht der Täufer, in seinem Arme auf einem Buche liegend das Lamm; vor ihm der Donatar, Heinrich Werlis aus Cöln. Das Bogenfenster giebt die Aussicht auf Wiesen und entfernte Gletscher; ein runder Spiegel läßt auch den fehlenden Theil des Zimmers sehen.

Der linke Flügel stellt die h. Barbara dar, in rothem golddurchwürktem Kleide und blauem Sammetmantel, auf einer reichverzierten Bank sitzend. Ein loderndes Kaminfeuer wirft sein Licht und seine Reflexe rings auf die Gegenstände umher. Im Grunde der Landschaft erblickt man bei einem Thurme in kleinen Figürchen die Enthauptung der Heiligen.

Die Behandlung soll trefflich sein. Das verlorene Mittelbild würde wahrscheinlich den authentischen Namen des Meisters kennen gelehrt haben. Denn die Flügel zeigen noch unten auf auf einem Streifen rechts und links die Inschrift: Anno mileno C. quater X ter et octo, hic fecit effigi . . . . . ge mêster Henricus Werlis, mgr. Colon.

Diese Beschreibung enthält nur wenige Züge, die gegen den eyckischen Ursprung Zweifel erregen könnten; die Beleuchtung durch das Kaminfeuer, die Enthauptug der Barbara und die Art der Aufschrift. Wenigstens liefern die documentirten Werke nichts dem Analoges. Bei der gänzlichen Unbekanntschaft aber mit dem Bilde selbst will ich weder dafür noch dagegen sprechen.

Doch könnte es vielleicht auch, je mehr es sich grade im Allgemeinen der Auffassungsweise Johann's anschließt, ein frühes Werk Hugo's van der Goes sein, wenn dessen Geburt, was freilich unermittelt ist, bis 1420 dürfte herabgerückt werden.

In das Jahr 1439 fallen zwei andre Gemälde Johann's. Erstens das wohlerhaltene Portrait seiner Frau in der Academie zu Brügge; sodann ein Madonnenbildchen, aus der Sammlung des Herrn van Ertborn, vor Kurzem von einem Geistlichen angekauft, im Dorfe Dikkelvenne, drei Stunden von Gent. (Messager des sciences et des arts, 1835.) Die Köpfe und Gestalten dieser Gemälde sind mehr oder weniger von mittlerer Größe; die Figuren des Brügger Marienbildes halb lebensgroß.

In seinen letzten Jahren scheint Johann durchweg einen kleineren Maaßstab vorgezogen zu haben, um der Meisterschaft in feinem Detail volles Genüge zu thun.

Hieher lassen sich vielleicht die Tafeln rechnen, die Facius (De viris illustribus. Firenze 1745. p. 46.) nach eigener Anschauung beschreibt. In dem Pallast des Königs Alphonso ein Bild, dessen auch van Mander als Ursache erwähnt, daß Antonello von Messina nach Brügge gekommen. (Fol. 124. b.) Die Verkündigung, und auf dem einen Flügel Johannes der Täufer, auf dem anderen der heilige Hieronymus in einer Bibliothek, die der gelehrte Humanist vor allem lobt. Auf den äußeren Flügeln Baptista Lomellinus, der ehemalige Besitzer nebst seiner Frau. Dieß Bild ist in dem Castell Nuovo nicht mehr vorhanden. (Passavant, Kunstblatt z. Morgenblatt. No. 4. p. 15.) Außerführt Facius als dem Cardinal Octavian zugehörig die Badstube an, die nach Vasari und van Mander (Fol. 125 b.) in den Besitz Friedrichs II. von Urbino gelangt ist.

Auch der unbekannte Reisende, aus dem ersten Drittheil des sechszehnten Jahrhunderts, dessen Bericht Morelli zuerst herausgegeben hat, (Basano, 1800.) liefert Notizen über mehrere wenn gleich zweifelhafte Gemälde Johann's. (p. 15 u. 45.) In der Schilderung eines Hieronymus jedoch, ehemals im Besitze des

Antonio Pasqualino zu Venedig, glaubt Waagen ein Bildchen wieder zu erkennen, das er zu Stratton bei Sir Thomas Baring gesehn. (Kunstwerke u. Künstler in England Bd. II. 253.)

Gleich unbezweifelbar und vortrefflich gilt ihm in der Gallerie des Lord Exeter zu Burleighhouse (II. p. 486.) eine stehende Maria, der von der heiligen Barbara der Donatar empfohlen wird; mit Architectur und landschaftlichem Hintergrunde.

Den höchsten Ruhm jedoch unter den kleineren Werken möchte ich dem Marienbilde im Louvre zuwenden.

Die Jungfrau sitzt anf einer kunstreich geschnitzten, mit Polstern belegten Bank; unter den Füßen einen Schemel. Aufrecht, nicht steif sitzt sie da; gekrönt von dem Engel, der über ihr schwebt; in ihrer ernsten Hoheit freundlich und mild, in Form und Ausdruck voll Jugendfülle und Lieblichkeit; der ganze Charakter groß und kräftig, aber bescheiden und still, und dieß alles in Einklang, wenn auch die religiöse Weihe überwiegt.

Ganz auf der äußersten Spitze der Kniee stellt sie das Kind wie zur Anbetung aus. Es an sich zu ziehen kam ihr niemals zu Sinn; eine unendliche Ehrfurcht hält sie zurück. Christus, die Weltkugel in der Einen Hand, die Andere seegnend erhoben, schaut mit ruhigem Blick hinaus. Die Züge kindlich und ältlich zugleich, der Kopf mit wenigen blonden Seidenhärchen bedeckt, die sich im Ton mit der Landschaft dahinter ebenso verschmelzen als von ihr abheben; Arme und Knie zart, fast reizend in Carnation; der übrige Körper, mit den scharfen feinen Fältchen im Fleisch, minder lebendig.

Gegenüber, in dunkelviolettem Goldbrocat, der Donatar, in beginnendem Greisesalter; das getreue Portrait eines Mannes, der seinem Lebensberuf in redlicher Geschäftigkeit nachgegangen. Mit kleinen scharfen Augen, grad aus, doch von Andacht gefesselt, schaut er auf Christus, und je länger er ihm in's Angesicht blickt, um so mehr zittert der Mund vor innerer Rührung, und über die Augenbrauen lagert sich ein Zug, nicht bußevollen Schmerzens, doch stummer Betrübtheit.

In Energie, Tiefe, Klarheit und Wärme des Tons kommt

dieß Werk am meisten dem Brügger Marienbild nahe, und übertrifft das letztere nur durch liebevoll genauen Fleiß.

Im Mittelgrunde öffnen drei Rundbogen von dunklen Marmorsäulchen getragen, die Aussicht in's Freie; ein Mosaikgetäfel, etwas steil in der Perspective, zieht sich bis zu ihnen heran. Zunächst folgt ein Gärtchen mit Mauern und Zinnen, über die zwei Figuren hernieder in's Thal sehn, auf Dächer der Häuser, auf Kirchen und Thürme von unbeschreiblicher Zierlichkeit. In der Landschaft unten theilt der breite Fluß die Stadt, eine feste Steinbrücke führt herüber und hinüber, und spiegelt sich mit dem blauen Himmel und den grünen Ufern in dem ruhig fließenden Strom, der sich dann weiter und weiter schlängelt, bis in die letzte Ferne, immer an heimischen Ortschaften, Hügeln, Wiesen und reinlichen Feldern vorüber, durch eine rings bebaute, fruchtbare Gegend, die dennoch feierlich daliegt. Endlich in zarterer Abtönung schließt ein blaues Alpengebirg, so duftlos klar, als wäre die Luft nur Aether, der von sonnengelblichem Lichtschein sanft und allmählig in's hellste Blau bis zum Silberschimmer herüberspielt. — —

Von dem letzten Werk, das Johann vom Tode überrascht hat unvollendet zurückgelassen, ist nur eine alte Copie noch übrig, im Besitze des Herrn Bogaert-Dumortier zu Brügge. (Passavant, Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 367 und flg.) Es war für die Kirche und Probstei von St. Martin zu Ypern bestimmt, wo es auch vom Jahre 1445 bis 1757 gezeigt wurde. Van Mander (Fol. 126.) sagt, dieß Werk sei „mehr himmlisch als menschlich". In einer Kirche aus dem zwölften Jahrhundert steht Maria in weitem Purpurmantel, auf dem Haupt die Krone, das Christkind auf dem Arm. Vor ihr kniet der Probst Nicolaus von Maelbeke in blauem Priestergewande, mit breiter Goldstickerei und den eingewürkten Figuren der zwölf Apostel; in der Rechten das Brevier, in der Linken den Bischoffsstab mit dem Bildniß des heiligen Martin zu Pferde. Die Fenster des Hintergrundes, wie Johann es in diesen letzen Gemälden liebt, ge-

ben den Blick in die reiche Landschaft. Die Flügel theils halb vollendet, theils nur scizzirt, hatten, nach van Mander's Bericht, je zwei Abtheilungen, worauf „verschiedene Bezeichnungen auf Maria"; links in einer Gegend voll von Häusern und Schlössern, der brennende Busch, dem Gott Vater segnend entsteigt, und darunter Gedeon mit dem Engel; rechts Aaron und die Thür des Ezechiel. Auf den Außenseiten, gleichfalls nur angelegt, grau in Grau Maria; drei Engel, die Geburt mit Posaunenklang verkündigend; die prophetische Sybille von Tibur und Kaiser Augustus.

Acht und zwanzigste Vorlesung.

II. Keine Epoche fast ist durch kritische Forschung weniger aufgehellt, als der große Kreis, den die eyckische Schule bildet. An Bildern gebricht es nicht, doch nur der geringste Theil ist bezeichnet oder sonst documentirt; Namen sind durch van Mander und Andere genug auf uns gekommen; wie aber die Meister und Werke zusammengehören, über diesen entscheidenden Punkt schwanken die Hypothesen mannichfach hin und wieder. Die Gebrüder Boisserée haben in früherer Zeit durch ihre Angaben vieles verwirrt; Waagen, der leider verstorbene de Bast, van Ertborn, Passavant Mancherlei neugeordnet, das Beste aber bleibt immer zu thun noch übrig. Doch werde auch ich hier, was nöthig wäre, nur in geringem Maaße zu leisten im Stande sein. Mein Aufenthalt in den Niederlanden war jedesmal kurz, und mir geht außerdem, befürchte ich, das rechte Talent ab, aus abgerissenen Notizen, die häufig da nur zu suchen sind, wo man sie meist nicht vermuthet, eine Arbeit zusammen zu künsteln, welche die nächste genaure Notiz wieder vergeblich macht. Ich liebe die Bilder zu sehr, und Namen, Register und Lottorechnungen (Passavant l. c. p. 370.) leider zu wenig.

Das Eigenthümliche, wodurch die Gebrüder van Eyck sich auszeichnen, fehlt durchgängig fast ihrer ganzen Schule. Die kernige Energie der Zeichnung und Färbung, die ursprüngliche Größe und das Mysterium im Ausdruck der Versöhnung Got=

tes und der Welt. Nur die Begabtesten ersetzen diesen Mangel durch eine zartere Innigkeit, die sich für das Ernste und Tiefe, wie für Mildes und Freundliches gleich zureichend erweist, und in Gestalt, Ausdruck und Colorit mit dieser feineren Seele nicht selten ein liebenswürdiges Talent für Zierlichkeit und Grazie verbindet.

Hauptsächlich aber beginnt die gesammte Schule das zu entwickeln, was selbst bei Johann noch im Keime bleibt: die lebendige Veranschaulichung nicht nur der Andacht vor dem Lamm und der Jungfrau, sondern bestimmterer und reicherer Scenen aus den Erzählungen des alten und neuen Testaments und der Legendengeschichte. Der selbstständigen Erfindung ist hiedurch ein noch wenig bebautes Feld aufgethan. Doch gerade in diesem Gebiet wird der Schultypus vielen zur Beschränkung. Je weniger die Eyck's für das neu erst zu findende ein Vorbild geliefert haben, jemehr gelingt dem größern Theil auch nur der stille Ausdruck zuschauender Frömmigkeit; überhaupt ein Seelenzustand, der weder Gesichtszüge noch Stellungen der gewohnten Ruhe entreißt.

Die bekanntesten in ihrer Blüthe fast gleichzeitigen Schüler nun, deren Namen, bald sicherer, bald ungewisser den noch vorhandenen Werke zukommt, gruppiren sich am besten wie folgt:

A. Voran stehn die unmittelbaren Schüler und Nachfolger Hubert's, welche, obschon sie danach streben, den Standpunkt des weitergeschrittnen Johann fast in keiner Rücksicht erreichen können.

B. Eine zweite Hauptreihe dagegen hat die Virtuosität dieses Meisters zu der festen Grundlage, auf der sie nicht ohne Freiheit und Eigenthümlichkeit fortbaut. Durchgreifend neue Elemente aber bringt auch sie nicht hinzu, obschon sie individuellere Situationen lebendiger anordnet und auch nach anderen Seiten vorzuschreiten versucht.

C. Die Spitze deshalb erreicht erst die dritte Hauptgruppe, indem sie sich jener zarteren Conceptionsweise zuwendet, welche,

der eyckischen härteren Männlichkeit gegenüber, ein neues Gebiet, wenn auch im Typus der Schule, ausbilden kann. —

A. Auf der ersten unentwickeltesten Stufe sind Geeraert van der Meire (Meere oder Meeren) und Pieter Christophsen zu nennen.

1. Schon ein altes Manuscript aus dem 15ten Jahrhundert bezeichnet den Ersteren als „discipel van meester Hubertus van Eyck“, (Passavant, Kunstr. durch Engl. u. Belg. p. 379.) während van Mander (fol. 128. a.) von ihm sagt: te Ghent is gheweest corts nae Joan van Eyck eenen Geeraert van der Meire die een seer nette handelinghe hadde. Doch spricht er nur von einer Lucretia, die Gerard gemalt, und führt das Hauptwerk in der St. Bavokirche zu Gent nicht an; ein Altarblatt, das im Mittelbilde die Kreuzigung, auf dem rechten Flügel Moses, der in der Wüste das Wasser aus dem Felsen schlägt, auf dem linken das Wunder der erzenen Schlange darstellt.

Diesem Bilde nach erinnert van der Meire unter allen eyckischen Schülern am meisten noch an das eine Element, das Hubert von der Maaß nach Flandern herübergebracht hat, an den Typus der Cölnischen Schule. Nun bemüht er sich zwar, hiemit die neuen Grundzüge zu verbinden, die Hubert später fand und Johann fortbildete; doch nur mit halbem Erfolg. In weitem Local durch viele Figuren und Vorgänge will er einen mannichfaltigen Ausdruck innerer und äußerer Zustände vor Augen bringen. In der Gruppirung jedoch zerstückelt und vereinzelt er, ohne die Räume wohlthuend auszufüllen, und das Ganze zusammen zu fassen. Die Gestalten, ohne rechtes Verständniß der lebendigen Form, sind lang gestreckt. Die Charakteristik bringt es zu keiner vollen Individualität und die Geberden bezwecken wohl einen sprechenden Ausdruck, die Leistung aber steht hinter der oft sogar glücklichen Intention zurück. So bleibt auch der Gesichtstypus, insbesondere der weiblichen Köpfe, ziemlich einförmig; in jungen Physiognomien an cölnische Meister erinnernd; zart, doch etwas lederfarbig und in den Schatten grau.

Der Faltenwurf ist sehr verschieden in Werth; meist durch die Stellung und Körperform motivirt, doch selten mit genügender Kenntniß; bei kleineren Figuren im Bemühn nach weichen geschwungenen Linien, bei größeren häufig mit harten und steifen Brüchen. In der landschaftlichen Umgebung sind Gesträuche und Bäume sparsam vertheilt, Felsengruppen in Ueberfülle, doch ohne genaues Naturstudium, im Hintergrunde zuweilen phantastisch in Form.

Am meisten entfernt sich van der Meire in der Färbung von seinem Lehrer. Die hellere Mildigkeit, die er vorzieht, neigt sich mehr zu dem Colorit der cölnischen Schule, und der warme braune eyckische Grundton verschwindet fast ganz. In Haupt- und Nebenfiguren bringt Gerhard gern Hellblau und Hellroth an, auch ein weißliches Gelb, Blaugrau und Violett, alles gelichtet. Statt des directen Gelb sind die Felsen meist gelblich braun und auch der Rasen spielt im Sonnenschein ganz in's Hellgebe. Zu kräftigen Schatten kann er sich noch nicht ermuthigen, und wenn auch der Luftton einigen Ersatz bringt, so reicht doch derselbe nur wenig aus. Ueberhaupt fehlt es in der Auffassung an erfindender und lebendiger Innigkeit, im Colorit an tieferer Harmonie und durchgängiger Haltung.

Daß Johann sich gerade diesen Meister bei der Vollendung des Genter Altarblattes sollte zur Hülfe genommen haben, wie Passavant es (nach dem Genter Messager des sciences et des arts 1824.) sehr glaublich findet, erscheint mir höchst zweifelhaft. Doch kannte van der Meire das Eyckische Meisterwerk genau. Ein Pferd im Mittelbilde seiner Kreuzigung ist eine Copie des Schimmels, auf welchem Hubert im Zuge der Richter sitzt.

Die beiden kleineren Gemälde der Berliner Gallerie, (IIte Abtheil. 1ste Classe. No. 18. und 23.) die Waagen dem Gerard zuschreibt, stehn mit dem Hauptbilde des Meisters kaum in Zusammenhange. Einige andre noch, theils in Brügge, theils in der Sammlung des Herrn van Ertborn in Antwerpen führt

Passavant in seinem obengenannten Briefe (p. 14.) ohne nähere Beschreibung an.

2. Der zweite durch vorhandene Werke beglaubigte Schüler des Hubert ist Pieter Christophsen, dessen Vasari schon unter dem Namen Pietro Crista erwähnt. Er zuerst, dem Gerhard van der Meire gegenüber, vermag sich die eyckische Auffassungsweise anzueignen, doch bleibt er gleichfalls zurück, ohne es ihr nach irgend einer Seite zuvorzuthun. Sein frühstes bekanntes Bild, die Jungfrau mit dem heiligen Hieronymus und Franciscus, vom Jahre 1417, ist gegenwärtig in Passavant's Privatbesitz; (Kunstblatt 1841. No. 4. p. 16.) ein zweites, das Portrait eines Mädchens aus der Familie Talbot, hängt in der Königl. Gallerie zu Berlin. (2te Abtheilg. 1ste Classe No. 29.) Das dritte, mit der Jahreszahl 1449, ursprünglich der Goldschmiedezunft in Antwerpen zugehörig, ist seit längerer Zeit bereits Eigenthum des Banquier Oppenheim zu Cöln. Es stellt den heiligen Eligius dar, der als Goldschmidt einem Brautpaare den Brautring verkauft. An dem Zahltische sitzend, von Silberkannen, Corallen, Perlen und sonstigem Geschmeide umgeben, wägt er, ernst hinausschauend, einen Goldreifen ab. Der Spiegel hinter ihm zeigt das einfallende Bild der Straße mit zwei Figürchen. Eine Jungfrau, von dem Bräutigam ehrbarlich eingeführt, erhebt voll Zucht und Ehrfurcht die Hand nach dem Ringe. Dem in sich gekehrten Sinnen nach, das besonders den Bräutigam auszeichnet, erscheint überhaupt der ganze Vorgang als eine heilige Angelegenheit. Die Composition ist höchst einfach; Gesichtszüge und Stellung, Hände und Mienenspiel bleiben nicht ausdruckslos, aber in Charakter und Seele bedeutend geringer als bei Johann. Auch die Form des Mädchenkopfes weicht wesentlich ab, und das warmbräunliche Colorit hat weder den Saft noch die Klarheit.

Trockner und härter noch in der Farbenbehandlung sind zwei Altarflügel vom Jahr 1452, die Herr Frasinelli nach Frankfurt zu schicken im Begriff ist. Sie stammen aus einem Kloster zu Burgos. Der Eine stellt die Verkündigung und Geburt, der Andere das jüngste Gericht dar. Die letztere Com-

position ist zur Vergleichung mit späteren desselben Gegenstandes nicht ohne Interesse. Christus von Aposteln umgeben sitzt auf dem Regenbogen, die cristallene Weltkugel zu seinen Füßen. Den mittleren Theil füllt der Erzengel Michael aus, der mit dem linken Fuße den Satan, mit dem rechten den Tod zertritt. Darunter folgt die Marter der Verdammten; im Vorgrunde die Auferstehung. (Passavant. Lettre à Mr. Delepierre. p. 13.)

B. Die nächsten berühmten Schüler schließen sich, im Unterschiede Gerhard's und Pieter's, mit freierem Geiste und geschickterer Hand in Auffassung und Technik den Lehren Johann's van Eyck an.

Die wiederkehrenden Gegenstände, welche sie malten, scheinen, außer Marienbildern, die Geburt und Anbetung, das Abendmahl, die Kreuzigung und Grablegung gewesen zu sein. Geschichten des alten Testamentes und der Märtyrer kommen nur vereinzelt vor; niemals aber Johannes als Kind, oder die heilige Familie im Sinne der Italiener.

In der Darstellung müssen sie in Bezug auf poetische Seele der Conception, Tiefe der Charaktere, und Fülle der Individualität hinter ihrem Meister zurückstehn. Sie suchen ihn statt dessen in äußerer Naturwahrheit zu übertreffen, und lassen ausführlichen Fleiß und practische Gewandheit nicht fehlen.

1. Wir dürfen diese Gruppe mit Hughe van der Goes beginnen. Er war nach van Mander in Brügge, nach Vasari, der ihn Hugo d'Anversa nennt, in Antwerpen geboren. In welchem Jahre ist unbestimmt; wahrscheinlich um 1420—30. Seinen längeren Aufenthalt zu Gent unterbrach er vielleicht nur durch eine Reise nach Italien, obschon es sich nicht mit Gewißheit behaupten läßt, ob er dieß Land wirklich besucht habe. In Gent selbst war er sehr angesehn. Schon im Jahre 1467 leitete er die Feste, welche dort Carl dem Kühnen zu Ehren, bei dessen feierlicher Inauguration als Graf von Flandern, gegeben wurden; auch anderen öffentlichen Aufträgen zu genügen sehn wir ihn bis zum Jahr 1480 beschäftigt. Die letzten Lebenstage jedoch brachte er als Canonicus im Kloster Roodentale bei Brüssel zu, allwo

er auch starb und begraben liegt. — Van Mander in seiner Weise theilt ihm das größte Lob zu. In einem Marienbilde zu Gent rühmt er den Verein von Anmuth und Frömmigkeit im Kopfe der Jungfrau; im Hause van Jacob Weytens zu Gent erwähnt er eines David mit Abigail als vortrefflich von Zeichnung, Erfindung, Geberden, und bewundernswerth wegen der großen „Zedycheit“ und manierlichen Ehrbarkeit der „Vrouckens“; wie denn auch Hughe auf diesem Bilde die Tochter des Hauses nach dem Leben gemalt, in die er als Junggeselle sehr verliebt gewesen, so daß ihm „Cupido de Pinceelen heeft helpen stieren, in Geselshap van syn Moeder en de Gratien.“ In der Jacobskirche zu Brügge ferner preist van Mander eine Kreuzigung ihrer Lebendigkeit und fleißigen Ausführung wegen, und giebt außerdem noch als Jugendbild eine Catharine im Kloster unserer Frauen zu Gent an.

Doch ist aus diesem Bericht für die nähere Charakteristik des Meisters wenig zu entnehmen, und es würde bei dem Verlust der genannten Werke für unsere Kenntniß schlimm stehn, wäre nicht ein anderes Hauptbild, das Vasari beglaubigt, noch jetzt vorhanden. Es ist das Altarblatt in der Hospitalkirche Sta Maria nuova zu Florenz, die Geburt Christi in beinahe lebensgroßen Figuren.

Maria verehrt das vor ihr liegende Kind, neben einer Säule steht Joseph und ihm gegenüber knieen drei Hirten in flandrischer Weise ganz nach dem Leben; anbetende und singende Engel schließen die untere Gruppe, andere schweben im oberen Theil, der Eine ganz im Schatten und nur vom Christkinde her beleuchtet. Leider habe ich dieß Bild nicht selber gesehn, und muß Passavant's neuesten Bericht wiederholen, (Kunstbl. No. 5. 1841. p. 18.) dem zufolge die Köpfe bei klarer Carnation und graubräunlichen Schatten von naturwahrem, frommem Ausdrucke sind, und die Gewänder schön in Massen gehalten, wenn auch vielfach gebrochen. Die Flügel stellen Heilige mit der Familie des Stifters dar.

Geringer an Werth sind ein Portrait im Pallaste Pitti,

und der in einer Felsgegend sitzende Täufer mit der Jahreszahl 1472 in der Pinakothek zu München. Die vielen größeren und kleineren Bilder, die in der Berliner Gallerie den Namen des Hughe führen, weichen von einander allzusehr ab, uud sind zu wenig beglaubigt, als daß ich sie anführen könnte. Dagegen ist noch zu Pistoja im Pallaste Pucini ein Altärchen, das dem Hugo mit einiger Gewißheit beigemessen wird; im Mittelbilde die Jungfrau, von Engeln umgeben, auf den Flügeln der Donatar mit Gattin und Kindern. (Kunstbl. 1839. p. 81.)

2. Neben Hughe van der Goes erwarb sich Justus von Gent den ähnlichen Ruhm. Doch haben sich weder Nachrichten über sein Leben erhalten, noch sind von ihm in den Niederlanden und Deutschland sicher documentirte Bilder gefunden worden. Das einzige authentische Werk ist das von Vasari erwähnte Abendmahl in der Stiftskirche Sta Agata in Urbino, das Justus daselbst um das Jahr 1474 gemacht haben soll. Auch über dieß Bild leider kann ich nicht aus eigener Anschauung urtheilen. Passavant (Kunstbl. 1841. No. 4. p. 16.) rühmt sowohl in Bezug auf Linien, Schatten und Licht die in schönen, großen Massen gehaltene Anordnung, als auch die wundervollen Charaktere, die malerisch reichen Motive und das klare, kräftige, in den Schatten bräunliche Colorit.

3. Mit beiden Meistern läßt sich vielleicht, dem Grundcharakter nach, ein dritter in Zusammenhang bringen, dessen Namen ich jedoch nicht zu nennen weiß. Ich kann ihn nur als Urheber jenes aus der Bissereéschen Sammlung allgemein bekannten Lucas bezeichnen, der die Madonna malt. Früher galt dieß Bild als ein Werk Johann's. Neuerdings jedoch hat es Passavant mit der Boisseréer'schen Anbetung der Könige und anderen Gemälden dem Rogier van Brügge zugetheilt. Dieser Angabe kann ich nicht beipflichten. Die zueinander gereihten Bilder scheinen mir zwar schulmäßig verwandt, doch allzuverschieden, um von ein und demselben Meister ausgegangen zu sein. Der größere Theil deutet auf den Typus, der sich am klarsten in Hemling's beglaubigten Werken kund giebt, während

der Lucas näher mit der Conception und Darstellungsart Johann's selber zusammenhängt, ja in Local und Anordnung speciell aus der Bekanntschaft mit dem Marienbilde im Louvre entsprungen sein mag. Nur ist der Kopf der Madonna runder und lieblicher; der Ausdruck des Kindes und Lucas' weicher, und die Modellirung, wenn auch nicht in der Landschaft, doch in den Physiognomien von bedeutend geringerer Schärfe. Die Scheidewand, die van Eyck überall durch kirchlichen Ernst zwischen Werk und Beschauer errichtet, beginnt hier zu sinken. Die gesammte Darstellung soll uns schon durch Milde und Freundlichkeit menschlich näher rücken. In diesem Sinne ist die ganze Situation verändert aufgefaßt. Kein Engel schwebt nieder, die thronende Maria zu krönen, kein Donatar betet vor ihr. Sie blickt den Sohn auf ihrem Schooße sanft lächelnd an, und reicht ihm in jungfräulich keuscher Mutterliebe die entblößte Brust. Fast will es scheinen, als wisse sie darum, daß der Evangelist sie in dieser Stellung für alle Zeiten abconterfeie. Lucas selber beugt fromm zwar das Knie, doch ist er mehr künstlerisch als religiös in den heiligen Anblick der Jungfrau versunken.

Ein näheres Detail wüßt' ich mir kaum mehr in's Gedächtniß zurückzurufen, doch werden sich bei genauerer Forschung gewiß noch andere Gemälde finden, welche demselben ausgezeichneten Meister zukommen.

C. Eine dritte Hauptgruppe gediegener eyckischer Schüler legt der historischen Betrachtung, wenige Namen und Werke ausgenommen, noch größere Schwierigkeiten in den Weg, als die vorigen. Es bleibt mir deshalb nichts weiter übrig, als die hieher gehörigen Bilder möglichst zu ordnen und über die Meister, was mir als das Wahrscheinlichste gilt, als Hypothese hinzuzufügen. —

Die wesentlichsten Punkte, um die es sich handelt, sind folgende. Die strenge Heiligkeit in den Gemälden van Eyck's, so wie alles, was mit ihr zusammenhängt, hatten schon die bisherigen Schüler um so weniger bewahrt, je lebendiger sie jede Situation veranschaulichen wollten. Besonders die Meister der

zweiten Stufe wendeten sich bereits neuen Sphären zu. Auf der einen Seite dem volleren Ausdruck des menschlichen Gemüths in vielseitigen Nüancen der innern Stimmungen und Affecte, und deshalb in reichhaltigeren Geberden und feinerem Mienenspiel; anderseits dem vermehrten Reichthum des eigentlich Menschlichen, durch das sich der Geist Gottes bekehrend, reinigend, heiligend hindurch ergießt. Beide Elemente zieht nun auch die dritte Gruppe in ihr Bereich, und bemüht sich nur, sie noch enger zu verschwistern und sich noch fester durchdringen zu lassen; in Rücksicht auf Anordnung und Composition bald in bescheidener Anspruchslosigkeit, bald in größerer Fülle des Locals und der Situationen. Ueberwiegt der Ausdruck rein innerlicher Vorgänge, so muß die äußere Mannichfaltigkeit noch zurücktreten, und macht sogar oft einer Compositionsweise Platz, deren geringer Kunstaufwand Erstaunen erregen muß. Gewinnt aber umgekehrt die Breite der Begebnisse den Vorrang, so zieht sich die Innigkeit nur möglichst beseelend durch alles hindurch. Die Haupteigenthümlichkeit jedoch ist darin zu suchen, daß statt der Großartigkeit das Zierliche, und wenn der tiefere Ernst es erlaubt, das Milde und Freundliche steigend zum Vorschein kommen. Doch immer voll Frömmigkeit, und je originaler die Auffassung, um so naiver und lieblicher.

Dem Inhalte nach sagt dieser Gruppe vorzüglich das stille Leiden der Heiligen zu, die Bekehrung, die solch ein Anblick auch in heidnisch Gesinnten vollenden kann, das unsichtbare Wirken überhaupt der göttlichen Gnade im menschlichen Herzen. Damit sind aber andere Gegenstände nicht ausgeschlossen. Bei den häufig dargestellten Martern bleibt das eigentlich Widerwärtige jedesmal fort, oder ist mit jener keuschen Schonung behandelt, die von Wunden und Blut nur soviel vor Augen bringt, als dringend nothwendig ist, um auch durch Anschauung leiblicher Plagen das Gemüth zu theilnehmendem Schmerz zu bewegen.

Religiös zarten Seelen liegt diese Stufe näher als die ursprünglich eyckische. Denn der inneren Reinheit entspricht nun auch nach Außen in Landschaft, Architectur und Costum die ausgesuchteste

Reinlichkeit. Alles ist fast in holländischer Weise säuberlich und geputzt, ohne dadurch an unbefangener Natürlichkeit einzubüßen. Die miniaturartige Ausführung kann zwar die eyckische Schärfe der Charakteristik nicht immer festhalten, es fehlt ihr jedoch nicht an Gründlichkeit, und sie gewinnt sogar durch den gesteigerten Reiz der Farbe an feinrer Beseelung.

Als der ursprüngliche Urheber dieser Richtung, den Werken zufolge, die ich ihm beilegen möchte, ist der obenerwähnte Rogier van Brügge voranzustellen. Den Abschluß giebt Hemling. Zwischen beiden stehen, mannichfach verwandt und verschieden, theils noch mehrere Meister, von denen beglaubigte Werke vorhanden sind, theils Gemälde, die entweder bekannten Namen mit einiger Gewißheit können zugetheilt werden, oder deren Urheber noch zu ermitteln bleibt.

1. In Rücksicht auf Rogier van Brügge hat Waagen zuerst auf die richtige Spur geleitet. Ein documentirtes Bild jedoch ist allen Bemühungen de Bast's und des Ritters van Ertborn zum Trotz auch neuerdings nicht entdeckt worden. Und doch hebt van Mander den Rogier grade als einen der vorzüglichsten Schüler Johann's heraus. Seinen Verstand und seine Zeichnung (Fol. 126 a.) rühmt er an mehreren Stellen, seine Malerei nennt er seer gracelyk, und führt auch an, daß er meisterlich in Ei- und Leimfarbe große Bilder zu malen gewußt habe, mit denen man nach der Sitte der Zeit die Zimmer wie mit Tapisserien zu behängen pflegte. Außerdem geht aus Schilderungen des Facius' deutlich hervor, daß Rogier besonders geschickt in dem feinen Ausdruck innerer Seelenzustände gewesen sei. Dürftiger sind die Berichte über Rogier's Bildungsgang und Lebensschicksale. Vasari, obschon er ihn an einer andern Stelle wieder mit Rogier van der Weide verwechselt, nennt ihn einen Schüler Johann's van Eyck; ebenso Facius, der ihn im Jahre 1450 selber zu Rom in der Kirche S. Giovanni in Laterano voll Bewunderung vor den Werken des Gentile da Fabriano gesehen. Auch in Venedig scheint Rogier sich aufgehalten zu haben. Weniger gewiß ist seine frühe Anwe-

senheit in Spanien, wo ein Meister Rogel aus Flandern in der Karthause zu Miraflores um 1445 drei Bilder gemalt haben soll.

Diese geringfügigen Nachrichten würden zu keinem Resultate führen, wenn nicht Vasari zugleich als Rogier's Zögling einen Ausse von Brügge namhaft machte. (Introduzione c. 21. Firenze 1822. t. 1. p. 144.) Denselben Ausse aber nennt Guiccardini (Descrizione de' paesi bassi. Anversa, 1567. p. 98.) Hausse, und Baldinucci endlich Ans di Bruges und Schüler des Ruggieri di Bruges, (t. IV p. 17. 59.) so daß es bereits nach Morelli's Vermuthung nicht unwahrscheinlich wird, daß hiemit Hans Hemling gemeint sei. — Bei dem Mangel anderer Beweise bleibt immer das Sicherste, von den beglaubigten Werken eines nahestehenden Schüler's auf den Kunstcharakter des Meisters zu schließen. Nun giebt es mehrere Gemälde, die man bisher allgemein dem Hemling zugeschrieben hat, obschon sie mit dem authentischen Bilde desselben zu Brügge nicht völlig zusammengehn. Zwei derselben sind neuerdings als Werke des Dierick Stuerbout erwiesen worden, die anderen führen noch jetzt ihren früheren Namen.

Die innere Verwandtschaft dieser Werke unter einander ist nicht zu bezweifeln. Gehören sie aber dem Hemling selbst nicht an, so halte ich es nicht für allzu gewagt, sie dem Rogier van Brügge, als dem gemeinschaftlichen Meister zuzutheilen, aus welchem sowohl der geschickte Hemling als der zurückbleibende Dierick Stuerbout ihre Auffassungsweise und Behandlungsart entnommen haben. Dieß wird um so glaublicher, jemehr jene Gemälde den Stempel originaler Ursprünglichkeit an sich tragen, und sich in ihrer einfachen Tiefe zwar von dem eyckischen Schulcharakter noch nicht entfernen, ihren Meister aber unter den bisher genannten Schülern als den gediegensten, trefflichsten, und bei vorschreitender Virtuosität selbstständigsten ankündigen.

Solcher Gemälde kenne ich zunächst zwei. In einer Seitenkapelle der Peterskirche zu Löwen das Abendmahl mit einer

Marter des heilgen Erasmus als Predelle, und dann die Marter des heiligen Hippolyt in der Salvatorkirche zu Brügge.

Das Abendmahl zeichnet sich durch eine Einfachheit der Anordnung aus, mit der selbst Johann van Eyck bei dem gleichen Gegenstande sich kaum begnügt haben würde. An einem viereckigen Tische, so breit als lang, sitzen an der hintern Seite Christus, je zwei Apostel neben ihm, gegenüber gleichfalls nur zwei, an den übrigen Seiten je drei; alle weder untereinander noch mit Christus in regem Bezuge; höchst individuelle Gesichter, stumm hinaus oder in sich schauend, nicht steif aber bewegungslos; die Hände vortrefflich in Naturwahrheit und lebendigem Ausdrucke. Das Local ist ein geräumiges Zimmer mit einer Aussicht durch die Thür auf die Straße, mit großem Bemühen um Linearperspective und feine Lichtwirkung ausgeführt. Neben der Thür durch ein kleines Fenster schauen von Außen zwei Köpfchen, im Zimmer selbst stehen zwei andachtsstille Diener. Von den Aposteln tragen vier rothe Mäntel, die übrigen blaue und grüne; Christus ein saftvoll grau violettes Gewand, Johannes ein weißes. Der getäfelte Fußboden ist gelblich, der Fleischton wahr, doch in den Schatten grau, die Harmonie einfach, der Farbenauftrag flüssig und dünn, die Modellirung fein, obschon die Behandlung im Allgemeinen nicht allzusehr ins Detail geht.

Auf dem Bildchen darunter in einer höchst einfachen Landschaft liegt der heilige Erasmus ruhig hingestreckt auf der Marterbank, mager, doch nicht dürr, die ganze Figur richtig gezeichnet, in den Zügen bei fester Seelenfassung die stille Erwartung gesteigerter Qualen. Von den beiden Knechten, die ihm die Eingeweide auf's sauberste aus dem Leibe winden, beißt sich der Eine in die Lippen, zuschauend, ob's nicht zuviel für den Gepeinigten werde. Umher stehn vier andre Figuren, der Befehlshaber keck hinblickend, doch ohne Wuth oder Zorn, die übrigen sinnend in sich gekehrt.

Das zweite Hauptbild, die Viertheilung des Hippolyt in Brügge, hat schon eine bewegtere und durch den Gegenstand schwierige Composition. Dem nackten Heiligen am Boden ziehn

vier Pferde Arme und Beine in verschiedenen Winkeln auseinander. Den Raum über dem Kopf füllt ein reitender Henkersknecht, der eben mit der Peitsche ausholt, rückschauend, wie weit die Marter gediehen sei; neben dem zweiten Reiter läuft betrüblichen Angesichts noch ein Knecht, in Bewegung etwas ungeschickt und täppisch; der dritte mit fliegendem Mantel sprengt im Galoppe fort, doch mehr aus Lust an dem schnellen Reiten als an der Marter; der vierte, um nicht den dritten zu verdekken, treibt zu Fuß sein Pferd mit zierlicher Peitsche vorwärts. Den Raum unten füllen die Kleider des Heiligen, den obren auf einem Hügel drei Figuren. Zwei sitzen ernst zuschauend da, der vorderste Dritte in violettem und gelbem Kleide blickt knieend in angstreicher Theilnahme auf den Gepeinigten, der vor Schmerz zu schreien scheint. Denn schon sind die Sehnen des einen Arms straff gezogen und ausgedehnt. Ueberhaupt geht durch das ganze Bild ein Ausdruck mitleidigen Erwartens, ein Schrecken vor der Marter, die zwar in mildem Sinn, doch ganz real dargestellt ist.

Die Pferde zeigen viel Studium und die Liebe für schöne Formen; die Augen und Mäuler besonders sind wohlgelungen. Die Landschaft im Ganzen bleibt ziemlich leer. Vorn liegen ein Paar moosbewachsene Felsstücke, dann zieht sich der lehmgraue Hügel langsam herauf, von der Mitte ab grasbewachsen, oben mit vier Bäumchen gekrönt. Darüber noch, unter klarem Himmel mit leichten Silberwölkchen, erheben sich grüne Hügel mit Bäumen, von sorglichster Ausführung.

Auf dem rechten Flügel kniet der Donatar mit seiner Frau. Den linken füllt ein Vorgang, dessen Bedeutung mir unbekannt ist. Fünf Figuren stehn dicht bei einander; ein Fürst mit Gefolge. Ein knieender Jüngling, verwundert, empfängt einen schwarzen Beutel, mehr als er irgend gehofft. Von den Uebrigen sieht der Eine dem Auftritte lächelnd zu, die anderen schauen hinaus, alle still und bewegungslos. Im Vorgrunde sind die Gräser und Blumen mit großer Lust und Genauigkeit behandelt, im Hintergrunde liegt ein Felsenhügel mit Burg und Stadt; den letzten Abschluß geben ferne baumbedeckte Hügel.

So begnügt dieser Meister in der Composition sich gern mit gleichartig nebeneinander stehenden oder sitzenden Figuren, die er auf anderen Bildern wieder in wenig gruppirte Haufen zusammenstellt. Wenn es der Gegenstand unerläßlich macht, kommt wohl auch eine reichere Anordnung selbst mit gewagten Stellungen vor. Doch auch in diesem Falle in möglichster Einfachheit. In Charakteren ist Rogier individuell und von Innen belebt; seine Proportionen sind schlanker gestreckt als bisher, nicht eigentlich trocken, doch eher mager als voll. Die Formen liebt er durch knapp anliegende Kleider hervorzuheben, in denen die Bewegungen dann leicht etwas eckig werden. Alles eigentlich Scharfe aber ist seiner Natur zuwider. Der häufigste Ausdruck, obschon vielseitig nüancirt, beschränkt sich auf ein tiefes Sinnen, ein stummes Hinausblicken oder Zuschaun. Doch sucht er hierbei zugleich die feineren Unterschiede, den Wechsel und Uebergang innerer Stimmungen mit Absicht auf, und weiß sie in zartem Mienenspiel meisterlich auszudrücken. Die Stille des Gemüths aber gelingt ihm besser als die bewegtere Leidenschaft, die er nicht ohne Zwang und Mühe auszusprechen vermag. Ueberhaupt scheut er, weniger zwar in den Gegenständen als in der Darstellung, jedwedes Extrem, das irgend verletzen könnte. Der schärferen Energie und dem großartigen Nachdruck zieht er die unmerkbare aber tiefe Wirkung religiöser Rührung vor. Daß die ebenso sanften als ernsten und frommen Werke Gentil's da Fabriano auf die Darstellung dieser Bilder können Einfluß geübt haben, ist nicht unglaublich. In technischer Virtuosität aber geht der flandrische Meister dem Italiener weit voraus. Seine Zeichnung ist genauer, seine Charakteristik belebter und reicher, sein Ausdruck persönlicher gleichsam für jedes Individuum, das er vorführt, und seine Naturauffassung specieller und treuer, obschon er sich im Vergleich mit andern flandrischen Malern dieser Gruppe, mit Hemling z. B., weniger auf ein miniaturartiges Detail einläßt.

Denselben Meister nennt Waagen (A. Pr. Staatsz. 1836. No. 181. p. 746.) nicht als Urheber der eben bezeichneten, son-

dern vier anderer berühmter Gemälde. Es sind, aus der Boisserée'schen Gallerie, die Mannahsammlung und Abraham, dem der König Melchisedeck Brodt und Wein darbringt, aus der Bettendorfischen, jetzt im Berliner Museum, (Abth. II. Cl. 1. No. 19. b. u. c.) der Prophet Elias und die Feier des Passahfestes. Sowohl in Anordnung und Local als auch in Charakteren, Ausdrucksweise und vielen Einzelnheiten stimmt das Passahfest besonders zu dem Abendmahl in Löwen, so daß ich diese vier Tafeln, deren Originalität unzweifelbar ist, gern mit Waagen gleichfalls dem Rogier von Brügge zutheilen möchte. Sie müßten dann aber als letzte Entwickelungsspitze des Meisters gelten. In jeder Rücksicht sind sie vorzüglicher als die vorhin beschriebenen. Die Grundstimmung ist inniger, die Ausführung durchgebildeter, die Charakteristik freier, die Landschaft reicher und feiner, vor allem die Färbung von einem Schmelz, einer Gluth, Klarheit und Harmonie, gegen welche, der Schüler zu geschweigen, selbst die Werke van Eyck's zurückstehn müssen. Nur ein Meister, der wie Rogier Venedig gesehn, konnte zu solch einem Colorit vordringen. Dafür jedoch ordnen sich die Nebendinge weniger unter, und in dem Elias z. B. wird es schon zweifelhaft, was mehr zu bewundern sei, der tiefe Schlaf des träumenden Propheten, die sanfte Geberde des niedergeschwebten Engels, oder der blumige Rasen und die zarte Behandlung des Gesteins und lehmgrauen Weges, der sich hindurchwindet. — Passavant (Lettre à Mr. Delepierre p. 26.) vermuthet, diese Tafeln möchten die Flügel für das Abendmahl in Löwen gewesen sein. Hierin am wenigsten kann ich ihm beistimmen.

Als ein Mittelglied läßt sich zwischen jene früheren und diese vollendeten Werke vielleicht ein Bild stellen, das gleichfalls unter Hemling's Namen, wenn ich nicht irre aus der Fochem'schen Sammlung her, der früheren Münchner Centralgallerie ist einverleibt worden: der Verrath des Judas. Bei diesem Gegenstande könnte alles Bewegung und Leben sein. Judas küßt so eben den Herrn, während die Knechte Christus schon bei dem Gewand und der Brust fassen, und Petrus im Vorgrunde

den Söldner niederschlägt. Doch nur wenige Figuren, und nicht die gelungensten, sind in Affect gesetzt; die übrigen stehn wieder vereinzelt neben- und voreinander, die meisten nur bis zu Schulter sichtbar. Selbst Judas vollbringt den Verrath in stummer Sorge, fast wie das schmerzensreiche Werkzeug eines unerforschlichen Rathschlusses, dem sich auch Christus ohne Frage nach dem Warum unterwirft. In stiller Duldung mit ergreifendem Ernst neigt er den Kopf und Oberleib gegen den Jünger, den Kuß zu empfangen. Dieser unerwartete Anblick treibt alle Umherstehende in sich selber zurück. Der Unbekehrbarste sogar wird stutzig, und über den Unempfindlichen selbst kommt ein neuer Geist. Die verschiedenen Grade der Bekehrung sind meisterhaft ausgedrückt. Der Eine blickt mit schmerzlicher Theilnahme dem Auftritte zu, der Andere in fast weinender Mißbilligung, der Dritte mit weit geöffneten Augen und ängstlicher Erwartung. Wieder ein andrer geht vom Lächeln zum stillen Sinnen über, indeß sein Gefährte mit aufgehobenem Blicke die That beklagt, und ein Letzter, plötzlich im innersten Gemüth verwandelt, dennoch den ganzen Vorgang noch als fremd und unlösbar empfinden muß. Das Geheimnißvolle der Scene macht überhaupt die Grundstimmung aus. Die Landschaft, das Dunkel der Nacht, der Monden- und Fackelschein, ohne irgend absichtlichen Lichteffect, entsprechen ihr in wirksamer Weise. Im Hintergrunde ziehn sich grüne Hügel bis zum Haus des Pilatus, in das Christus hineinschreitet, die Krieger wieder im Halbkreise mit Fackeln umher, rechts zwei Jünger in bangem Harren.

Von dem ähnlichen Charakter und gleichem Werth, wenn man sich das Bild unversehrt und in seinem vollen Glanz vorstellt, ist die Auferstehung, die in der Moritzkapelle zu Nürnberg, aus der Boisserée'schen Sammmlung her, dem Hemling zugeschrieben wird.

Die Wirksamkeit Rogier's van Brügge verbreitet sich bei der Höhe seiner Kunst, fast soweit als die eyckische. Vieles, was man bisher als Einwirkung Hemling's gerühmt hat, ist besser auf diese ursprüngliche Quelle zurückzuführen.

2. Hieraus entsteht ein zweiter Kreis dieser Gruppe, der sich am mannichfachsten und reichsten gliedert.

a. Unter den holländischen Meistern der gleichen Zeit ist der getreuste doch schwächere Schüler Rogier's vor allem Dierick Stuerbout, den Vasari nach seinem Aufenthaltsorte Diric de Livanio, van Mander nach seiner Geburtsstadt Dirck van Haerlem nennt. Wer aber Dirck's Lehrer gewesen sei erfahren wir weder durch dem Einen noch den Anderen. Das Hauptwerk zu Leyden mit lebensgroßen Figuren, das noch van Mander nach eigener Anschauung als „seer net“ und ausnehmend behandelt lobt, (fol. 129. 1.) stellte auf der Mitteltafel den Heiland dar, auf den Thüren Petrus und Paulus. Die Unterschrift besagte: 1462 Jahr n. Chr. Geb. hat Dirck, der zu Harlem geboren ist, mich zu Löwen gemacht. Es ist leider verloren gegangen. Doch sind wir nicht ohne authentische Bilder. Den handschriftlichen Annalen der Stadt Löwen zufolge (Messager des sciences et des arts 1832. p. 12.) läßt es sich neuerdings nicht mehr bezweifeln, daß Dietrich im Jahre 1468 die beiden sonst dem Hemling zugeschriebenen Tafeln in dem Gerichtssaal des Löwner Rathhauses gemalt habe, die seit 1820 der Privatgallerie des Königs von Holland angehören. Der Gegenstand ist einer alten Chronik von Löwen entlehnt. — Auf dem ersten Bilde, sitzt Kaiser Otto mit seinem Weibe, das, für einen der Grafen des Hofes ungehört entbrannt, nach der Heimkehr des Kaisers den edlen Vasallen unehrbarlichen Benehmens wegen zum Tode verdammen läßt. Das Herrscherpaar sieht von den Zinnen der Burg im Hintergrunde dem Zuge nach, in welchem der Graf, von vielem Volke umgeben, die Gattin zur Seite, woraus ein Franciscaner, zum Richtplatze geführt wird. Im Vorgrnnde liegt der Rumpf des Enthaupteten; der Henker legt eben den Kopf in den Schooß der daneben knieendenden Gräfin. Sie empfängt ihn mit einer Tiefe des Schmerzes, die nur in etwas von dem durchschimmernden Gefühle erhellt wird, der treue Gatte sei unschuldig gewesen, wie

er stets betheuert. Rings umher stehn Hofleute, alle sinnend, als glaubten auch sie nicht an die Gerechtigkeit des Urtheils.

Wie begründet ihr Zweifel gewesen, zeigt sich im zweiten Bilde. Vor dem kaiserlichen Thron knieet die Gräfin, das Haupt des Gerichteten liebend im Arme, zur Feuerprobe ein glühendes Eisen in der unverletzten Linken. Mit ruhigem Blicke schaut sie den Kaiser an, im Siege der Unschuld, mit ebenso stillem als herbem Schmerz. Sechs Hofleute, je ein Paar nebeneinander, sehn bewegt dem Auftritte zu. Auf einem Hügel des Hintergrundes erblickt man durch das weitgeöffnete Thor der Halle die Kaiserin, die, von Volk sparsam umringt, an einem Pfahle verbrannt wird.

Aller Tüchtigkeit ohnerachtet sind es wenig erfreuliche Bilder. Die Auffassung ist voll tiefer Empfindung und selbstständiger Eigenthümlichkeit, doch ohne lebendige Phantasie. Die Composition bleibt bei der Menge der Figuren mager und ohne füllende Gruppirung; die Gestalten, ungebührlich schmal und lang, gehn oder stehn vereinzelt neben- und hintereinander, nicht eigentlich steif, doch ohne Muskelkraft und Biegsamkeit, und werden in ihrem etwas öden Local nicht heimisch. Am meisten sprechen die Köpfe durch strenge Charakteristik an; auch die Geberden sind mannichfaltig genug nüancirt und gesteigert. Der Fleischton ist wahr, in den Schatten bräunlich und tief, die Zeichnung jedoch leidet an zu großer Schärfe. So concentrirt sich dieser Schüler, in allem Uebrigen mangelhafter, hauptsächlich nur auf den Ausdruck der Physiognomien, und erscheint auch hierin, mit Rogier van Brügge verglichen, gezwungener und ärmer. — Unter kleineren Werken kenne ich nur eins, im Besitze des Herrn Franz Brentano zu Frankfurt, das ich dem Dirck von Harlem zutheilen kann. Das Flügelbild, Johannes der Täufer, auf Goldgrund, bei Herrn Zanoli in Cöln, das Passavant „in der Art des Dietrich ausgeführt" findet, (Kunstreise d. Engl. u. Belg. p. 387.) habe ich nicht gesehn. Von vielem Interesse hingegen ist mir ein größeres Bild an einem der Haupt-

pfeiler in der Pfarrkirche zu Danzig gewesen, das in vielen Abtheilungen verschiedenartige Vergehen gegen die zehn Gebote darstellt; in den Figuren wunderbarlich lang, doch in der Composition und dem Ausdruck nicht ohne Lebendigkeit und in der landschaftlichen Umgebung auf einigen Tafeln voll Reitz. Der deutschen Auf- und Inschrift zum Trotz ist das Werk flandrischen Ursprungs und erinnert am meisten, wenn auch nicht durchgängig, an Dirck van Harlem.

Ueber die Eigenthümlichkeit der beiden andern holländischen Maler derselben Zeit, Albert's van Ouwater zu Harlem und seines Schülers Gerhard von St. Johann, weiß ich kaum Neues hinzuzufügen. Ja ich kann nicht einmal mit Gewißheit bestimmen, ob sie sich näher oder weiter dem allgemeinen Grundtypus dieser Gruppe wirklich anschließen. Doch müssen beide vorzüglicher als Dierick gewesen sein.

Albert van Ouwater kann, soweit sich van Mander's Nachricht verstehn und beurtheilen läßt, ohngefähr von 1430 bis gegen 1490 gelebt haben. Die eigenen Worte van Mander's sind jedoch nicht ohne Dunkelheit. Ich will deshalb lieber die ganze Stelle anführen, wie sie noch in der Ausgabe Amsterdam 1617 steht. Nachdem er behauptet, Albert van Ouwater reiche bis Johann van Eyck zurück, sucht er dieß durch folgende Berechnung klar zu begründen. Albert Simonsz tot Haerlem, tuyght en segt waerachtig te wesen, dat het nu in dit Jaer 1604 is gheleden, 60 Jaer, dat hy Albert Discipel was. Van den Harlemschen Jan Mostart, den welcken doe outrent oudt was 70 Jaer, soo datter wel 1030 Jaren zyn verloopen van de gheboorte des voornoemenden Mostarts, tot desen teghn woordighen tydt. Hier entstellen zwei Druckfehler den ganzen Sinn. Einmal muß statt „Discipel was. Van den“ — Discipel was van den gelesen werden. Albert Simonsz war nicht ein Schüler von Albert van Ouwater, sondern von Jan Mostart, der (Fol. 149. b.) in hohem Alter 1555 oder 56 gestorben ist, und da er im Jahre 1544 siebenzig alt war, um

1474 geboren sein muß. Der zweite verwirrende Druckfehler ist die Zahl 1030, statt deren 130 zu lesen ist. Denn war es Anno 1604 schon sechzig Jahr her, daß Simonsz in Mostart's Schule trat, und zählte dieser zu jener Zeit (1544) schon siebenzig, so können seit Mostart's Geburt (1474) bis 1604 nur 130 Jahre verflossen sein. Fügt nun auch van Mander hinzu, Mostart habe weder den Albert van Ouwater noch dessen früh verstorbenen Schüler gekannt, so steht doch kein irgend erheblicher Grund der Vermuthung entgegen, daß wenigstens Albert noch 1490 gelebt habe.

Von Ouwater's Werken erwähnt van Mander nur eines Altarbildes zu Harlem, St. Petrus und St. Paulus in Lebensgröße, darunter in einer artigen Landschaft Pilgrime, reisend, essend und trinkend, in den Köpfen, den Händen, den Füßen, der Gewandung und der Naturumgebung ausgezeichnet. Denn nach dem Zeugniß der ältesten Maler war Albert van Ouwater der früheste, welcher in Harlem die beste und erste Art Landschaften zu machen begonnen hat. (van Mander fol. 129.) Von einer Auferweckung des Lazarus, die nach Spanien gekommen, hat van Mander nur eine Copie gesehn. Doch erzählt er, Hemskerk habe dieß kunstreiche Werck oft betrachtet und zu seinem Schüler gesagt: Soon, wat moghen dese Menschen ghe'ten hebben? meinend, daß sie eine grausam lange Zeit und großen Fleiß auf solche Arbeit hätte verwenden müssen.

Dieser kurze Bericht stimmt unter allen mir bekannten Gemälden am meisten zu einer Kreuzigung im Berliner Museum, (Abtheil. II. 1ste Classe No. 21.) die früher dort fälschlich dem Hemling zugeschrieben wurde, jetzt aber mit ebenso geringem Rechte für ein älteres Werk des Mabuse gilt. Mit Hemling hat es einige Verwandtschaft, weshalb ich es auch in dieser Gruppe erwähne; über Mabuse jedoch reicht es in Seele und Gründlichkeit so sehr hinaus, daß der Meister, der es so ganz noch mit voller Liebe in der Auffassungsweise der eyckischen Schule erdacht und gemalt hat, wohl schwerlich später zum Nachahmer des Michel Angelo oder Leonardo geworden sein kann. Außer-

dem steht es den beglaubigten Werken Jan Gossart's in keiner Rücksicht nahe.

Fast in der Mitte des Bildes erhebt sich im Vorgrunde, etwas schräg gestellt, das hohe Kreuz. In dem langgestreckten hageren Körper des Heilands sind die Knochen und Muskeln durchweg sichtbar, die Rippen lassen sich zählen, die Zeichnung ist höchst richtig und genau, das niedergebeugte Haupt von edler Form, mit schöner Wölbung der Augenknochen, langer feiner Nase und schmerzreichem Mund. In tiefem Leiden schaut Christus mild auf die trauernden Seinen hernieder. Dicht am Kreuze, die gefaltenen Hände ringend, kniet Magdalena, rechts stehn Johannes und Maria. Alle drei blicken durch Thränen zu Christus empor, die zitternden Lippen nur zu sprachloser Klage geöffnet. Daneben in gleich stillem Seelenschmerz stehn noch zwei andere Frauen; die ältere betet, die jüngere trocknet mit einem Tuche die Augen. Rechts unterhält sich der gläubige Hauptmann mit mehreren Kriegern. Ganz vorn liegen Schädel und Knochen, an denen ein Hund mit Eifer zu nagen scheint. Im Mittelgrunde zwischen beleuchteten Rasenhügeln zieht sich Jerusalem hin, reich an Kirchen, Klöstern, Plätzen und Häusern; vielfach bewegte Volkshaufen eilen aus dem Thor, andere kehren von der Schädelstätte heim. Hinter den grünnen Hügeln, erheben sich höhere blaue Berge. Den oberen Theil des Himmels verhüllen grauschwarze Wolken, über die Landschaft sind an mehreren Stellen, mit höchster Bescheidenheit, hellere Sonnenblicke geworfen.

Die Gruppirung ist möglichst einfach, ein ruhiges Neben- und Beieinnanderstehn, doch nicht ohne Kunst und wechselseitigen Bezug der Figuren. Auch fehlt es den Stellungen und Bewegungen nicht an Freiheit; die Hände besonders zeichnen sich durch lebendigen Ausdruck und naturwahre Formen aus. Die Charaktere sind durchgängig individuell, doch weniger energisch als mild; beseelt, aber ruhig. Aus dem Faltenwurfe ist alles Harte, Gebrochne, Geknitterte entfernt, ohne jedoch an italienische Vorbilder zu erinnern.

Die meiste Verschiedenheit herrscht in der Carnation. In Christus bräunlich mit wenigen grauen Tönnen wird sie in den Kriegern lebendig und frisch, und steigert sich in einem derselben zu goldiger Gluth. Magdalena, Maria, Johannes und die beiden Frauen auf der rechten Seite sind von Schmerz gebleicht, und die grauen Schatten spielen leise ins Violette. Das Colorit erstrebt überhaupt bei voller Klarheit weder die eyckische Tiefe und Kraft noch die brillante Farbenwirkung anderer Schüler. Die Stadt namentlich erscheint in dem graugrünlichen Gestein mit den wenig dunkeleren Dächern inmitten der blaugrünlichen Hügel auf den ersten Blick eintönig; auch die blauen hintersten Berge und der sonnige bräunliche Rasen des Vorgrundes geben keinen schärferen Gegensatz.

In den Gewändern wiederum kommen zwar saftiges Grün, leuchtender Zinnober und feuriges Lackroth vor, doch ohne Uebergewicht; bläuliches und graues Violett, Schwarzgrau, Lichtblau und tiefes Meergrün sind mit Vorliebe benutzt. Doch gerade innerhalb dieser wenig bestechlichen Färbung macht sich ein zartes Verschmelzen und gelungenes Streben nach Luftperspective und Abtönung geltend, das selbst die besten Werke des Rogier van Brügge hinter sich läßt. Man glaubt kaum mehr ein Werk des fünfzehnten Jahrhunderts zu sehn. Und doch erweisen die innere Tiefe der Conception, der unsägliche Fleiß, die gründliche Sicherheit, mit der jede Form bis ins Detail fest angegeben und doch wieder erweicht ist, daß dieser Meister der besten Zeit der eyckischen Schule, und in der Landschaft einer Richtung angehöre, aus welcher sich spätere Maler wie Paul Bril und andere hervorgebildet haben.

Dieß ohngefähr sind die Gründe, welche, statt auf Hemling und Mabuse, richtiger vielleicht auf Albert van Ouwater schließen lassen. Für irgend entscheidend will ich sie nicht ausgeben. Denn theils ist das Bild in den oberen Wolken, dem Himmel, den Figuren des Vorgrundes so peinlich und fein restaurirt, daß in einigen Gewändern weder die alte Farbe noch in manchen Köpfen der ursprüngliche Pinselstrich mehr zu erkennen

ist; theils haben sich beglaubigte Werke von Ouwater nicht bis auf unsere Zeit hin erhalten.

Nur Passavant schreibt ihm, nach Analogie der documentirten Tafeln des Gerhard von St. Johann, mit einiger Zuversicht, doch nicht überzeugend, die Klage über den Leichnam Christi zu, welche in der Belvederegallerie als ein Werk Johann's van Eyck hängt. (2tes Stockwerk. 2tes Zimmer No. 10.) Daß es letzteren Namen nicht führen darf, sondern ein originales Bild eines der ausgezeichneten Schüler aus Hemling's Richtung und Zeit sein könne, darüber habe ich mich schon im Herbst 1828 mit den Custoden der Sammlung verständigt. Doch ist es ein köstliches Kleinod von saubester Ausführung; in naturwahrer Zeichnung wie in beseeltem Ausdruck vortrefflich. Näherer Züge weiß ich mich nicht mehr zu entsinnen, und auch Passavant giebt nur für die Figuren die schlanken Verhältnisse, für die Köpfe den große Mund und für die Schatten im Fleisch die graue doch klare, saftige Färbung als Merkzeichen an. (Kunstblatt 1841. No. 10 p. 39.) Auch muß ich es dahingestellt sein lassen, wie es sich mit der Kreuzigung im Museum zu Cöln verhält, die auf dem Holzstamm des Kreuzes die Buchstaben O W A zeigt. Der Typus, Passavant's Angabe zufolge, (Kunstr. durch Engl. u. Belg. p. 398.) ist eyckisch, die Färbung sehr hell, in der Carnation fast ohne Schatten; die Zeichnung des Nackten mager und steif.

Ein Schüler Ouwater's, seit frühen Jahren schon, war Geertgen, nach seinem Aufenthalte bei den Johannitern zu Harlem, Geertgen van St. Johann genannt. (Fol. 129. a.) In einigen Stücken, in Anordnung, Verhältniß und Ausdruck der Affecte setzt ihn van Mander seinem Meister gleich, ja findet ihn noch trefflicher; in Reinheit, Sauberkeit und Schärfe stellt er ihn nach. Doch bereits zu van Mander's Zeit war von dem großen Altarblatte, das Gerhard für die Kirche der Johanniter gemalt hatte, nur noch der eine Flügel vorhanden. Van Mander sah ihn bei dem Comthur in dem Saale des neuen Ordensgebäudes. Von dort kam derselbe im Jahre 1635 als Geschenk des holländischen Gesandten an Carl den Ersten von England,

ward aber später von Herzog Leopold Wilhelm, Statthalter der östreichischen Niederlande, angekauft, und befindet sich jetzt in der Belvedere-Gallerie zu Wien. (2tes Stockw. 1tes Zimmer No. 31. Kunstblatt 1841. No. 10. p. 40.) Die Außenseite stellt in drei Scenen die Bestattung des Täufers, das Verbrennen der wieder ausgewühlten Ueberreste unter Julianus Apostata und die Ueberbringung einiger Reliquien an die Johanniter zu St. Jean d'Acre im Jahre 1252 dar. Auf der innern Tafel, (ebendas. No. 34.) nach van Mander's Beschreibung, liegt Christus mit großer Naturwahrheit todt ausgestreckt, umher einige Jünger und Apostel von Schmerz ergriffen, Maria sitzend „met ein inghetrocken treurigh Gemoet schynt uytnemende Hertseer te hebben en te voelen.“

In beiden Gemälden rühmt Passavant die Feinheit der Bewegungen, durch welche bei weniger gestreckten Verhältnissen der Figuren und geistreicherer Ausführung, Gerhard besonders den Dierick Stuerbout übertreffe. Die Färbung nennt er mild, doch ernst und kräftig, und beschreibt die Carnation in den Schatten bräunlich, ebenso auch die Architectur und das Erdreich. Die Todtengräber seien von großer bis an die Caricatur streifender Wahrheit, die Johanniter Portraits. Albrecht Dürer, als er zu Harlem die Werke des Gerhard sah, soll bewundernd ausgerufen haben: „Wahrlich, er ist ein Maler im Mutterleibe gewesen.“ (Van Mander Fol. 129. b.) Doch starb Gerhard leider schon jung, ohngefähr acht und zwanzig Jahr alt.

b. Selbstständiger zum Theil als diese holländischen Meister, und ihnen gegenüber, gehört ein anderer vortrefflicherer Maler dem gleichen Kreise zu. Doch weiß ich nur Bilder von ihm anzuführen; sein Name ist unbekannt. Ich meine den Meister jener beiden langen Täfelchen, die bis zur Zeit der Revolution den vergoldeten Reliquienkasten des heiligen Bertin zu St. Omer schmückten, und durch Herrn Nieuwenhuys Vater als vorzügliche Werke Hemling's in die Privatgallerie des Königs von Holland gekommen sind. Passavant (Kunstr. durch Engl. u.

Belg. p. 388—91.) belegt sie mit demselben Namen, und Schnaase (Niederl. Briefe p. 361.) fügt noch ein „unbestritten" hinzu. Mit großem Unrecht. Sie sind gediegner, ursprünglicher, einfacher und erinnern an Hemling nur durch Züge, wie sie häufig ein selbstständig großer Nebenbuhler sich aus den Werken des größeren Meister's aneignet. Auch hier könnte Rogier van Brügge als die gemeinschaftliche Quelle für diese Aehnlichkeit gelten. Doch bleibt Passavant's Fleiße der Verdienst, die Vorzüge jener Bilder zuerst herausgehoben, und die in zehn Abtheilungen dargestellten Hauptsituationen aus dem Leben des heiligen Bertin klar entziffert zu haben.

Was an diese Tafeln beim ersten und letzten Blick unwiderstehlich fesselt, ist zunächst schon der warme goldige Farbenton, der sich in klarstem Schmelz durch das Ganze zieht. Er besiegt an Feinheit selbst das eyckische Colorit und hat zum einzigen Nebenbuhler Rogier van Brügge in seinen vorzüglichsten Werken. Die reine Frömmigkeit aber des Ausdrucks läßt sich allein mit Fiesole's keuscher Seele vergleichen und reicht, wenn auch nicht in Macht doch in Zartheit über Johann und Rogier hinaus. Dabei ist die Individualität der Charaktere von wunderbarer Tiefe, doch jede Strenge in den männlichen Köpfen erweicht, in den weiblichen verklärt durch gläubige Andacht. Die Figuren sind meist in Rogier's Weise schlank, in Bewegung freier, in Geberden und Ausdruck feiner, im Faltenwurf geschickt, ohne Schärfe und Härte, und selbst durch die wiederkehrende schwarze Ordenstracht nirgend störend.

Die gleiche Unschuld und fromme Lieblichkeit geht durch die Architecturumgebung und Landschaft. Alles ist aus innigster Seele heraus empfunden und gedichtet, in der Grundstimmung heiliger Ruhe, mit einer Treue und rührenden Liebe, zu der nur ein stilles Gemüth sich vertiefen kann. Die fast miniaturartige Ausführung verliert sich niemals in's Kleinliche, und in die Composition jedes Vorgangs findet sich alles gefügig und übereinstimmend wie von selber zusammen. Die Einzelnheiten sind mei-

sterhaft; eine Aussicht durch die geöffnete Thür in ferne Gemächer hätte Pieter de Hooghe nicht wirksamer gemalt.

Rubens, als er zu St. Omer diese Bilder zum erstenmal sah, wurde von ihrer Schönheit so hingerissen, daß er sich der Sage nach erbot, sie ganz mit Gold zu belegen, wenn man sie ihm nur wolle zu eigen geben.

c. Eine dritte Stelle in diesem zweiten Kreise nehmen die Gemälde mehrerer Meister ein, deren Name bis jetzt noch unermittelt oder höchst hypothetisch ist. Auch sie haben ein näheres Verhältniß zu dem speciellen Grundcharakter, den ich dem Rogier van Brügge beigelegt habe, als zu der Eigenthümlichkeit des Johann van Eyck. Die Unterscheidung aber ist hauptsächlich auf dieser Stufe schwierig. Die Nüancen werden immer feiner, und die trennenden Grenzlinien bleiben precär. Man müßte die Bilder nebeneinander vergleichen können, um ein sicheres Urtheil zu fällen. Statt apodictischer Entscheidung will ich deshalb nur einige kurz bezeichnen, und sie der genaueren Forschung empfehlen.

Als der selbstständigste ist mir ein Meister erschienen, von dem, ich weiß nicht durch welchen Zufall, eine Trauer über den Leichnam Christi in der Haager-Gallerie mitten unter holländischen Werken des siebenzehnten Jahrhunderts steht. Das Bild soll aus Brüssel nach Holland gekommen sein. Etwas streng und herb, hat es vor anderen eine Kernigkeit voraus, die weniger anzieht, doch von jenem geheimen Seelenausdruck durchdrungen ist, dessen volle Wirkung sich erst nach längerem Anschaun ergiebt. Christus liegt in gestreckten dürren Formen mit steif abstehenden Armen am Boden, in Stirn und Gesichtszügen aber höchst gelungen; ein durch Leiden bis zum Tod Ermüdeter, der schlafend ausruht. Die Schatten einiger Köpfe spielen in's Grauviolette, die untern Augenlieder der Männer haben röthliche Streifen. Magdalena in blauweißem Gewande, wie es Rogier und Hemling am häufigsten anwenden, gleicht der knieenden Maria auf einer Anbetung des neugeborenen Kindes im Berliner Mu-

seum; (Abthl. II. Kl. 1. No. 19.) einem Altarblatte, das Waagen (Preuß. Stabtsz. 1836. 1sten July. p. 745) als identisch mit dem beglaubigten Hemling in Brügge erklärt.

Diese letztere Angabe jedoch verwirrt die ganze Sachlage. In Gesichtstypus, Landschaft und Färbung ist mir das Haager Bild allerdings beim ersten Blick als jenem Berliner Werke verwandt erschienen. Dem Hemling jedoch gehören Beide um so weniger zu. Das Berliner Gemälde ist nicht nur kein Hemling, sondern der meisterhaften Klarheit ohnerachtet, was auch der Messager des sciences et des arts Lobendes darüber sagen mag, (Gand. 1836. p. 333.) nicht einmal überhaupt ein Original. Kein wirklicher Meister jener Zeit malt selbst nur vereinzelt solch lederfarbiges Fleisch, so innerlich unbelebte Züge, so hölzerne Hände, und behandelt seine eigne Erfindung mit so bloß auswendiger Geschicklichkeit und empfindungsarmer Kälte. Der Hauch selbstständiger Production fehlt diesem Werke, je öfter man es sieht, in immer vermehrtem, überzeugendstem Grade. Ich darf es nur für die Copie eines Schülers halten, der nach Hemling's Vorbild oder Lehre, mit allen Vorzügen der Technik ausgerüstet, ein damals berühmtes Original, jenes Haager Meisters vielleicht, vollständig oder mit Veränderungen wiederholt hat. Aus dem gleichen Grunde kann ich auch nicht mit Passavant übereinstimmen, wenn er es als ein schwächeres Werk des Rogier van Brügge anerkennt.

Näher mag diesem Meister das treffliche Marienbild im Städel'schen Institute stehn, das Passavant ausdrücklich und maaßgebend dem Rogier zuschreibt; doch nur um des Umstandes willen, daß Rogier's Aufenthalt zu Rom dem Zeitpunkte nicht widerspricht, in welchem dieß Gemälde wahrscheinlich für Petrus und Johann von Medici in Italien gemalt worden ist. In charakteristischer Individualität und im Ausdruck der Köpfe, in Pracht und Tiefe der Farbe wie in vollendeter Ausführung soll es ein Meisterwerk sein. Kunstverständige Freunde, die es gesehn, hielten es unbefangen für ein Gemälde Hemling's.

Ein drittes bekannteres Bild noch, das ich hieher rechnen möchte, ist die Anbetung der Könige, ehemals in der Boisserée'schen Sammlung, jetzt in München. Wer den sichern Meister dieses herrlichen Altarblatts feststellen könnte, würde ein helles Licht über viele gleichartige Tafeln verbreiten. Passavant, der es in Hypothesen nicht allzu genau nimmt, nennt es gleichfalls Rogier van Brügge. Soweit ich es mir zu vergegenwärtigen vermag, hält es die Mitte zwischen diesem und Hemling.

Neun und zwanzigste Vorlesung.

Die nächsten eyckischen Schüler, Gerard von der Meire und Pieter Christophsen, bleiben noch auf der Vorstufe, die vor ihnen bereits Johann überschritten hat. Hughe van der Goes, Justus von Gent und Andre sodann schließen sich diesem größten Meister seiner Zeit mit besserem Gelingen an; seinen streng kirchlichen Typus jedoch führen sie leise schon zu weltlicher Lebendigkeit hinüber, sie mildern den mächtigen Ernst durchweg, und statt der Andacht bestreben sie sich lieber das Mitgefühl für menschlich näher gebrachte Gestalten und Vorgänge zu erwecken.

In diesem neuen Elemente aber bewegt sich erst eine dritte Hauptgruppe nach allen Seiten mit eigenthümlicher Erfindung. Nun wird das menschlich Rührende, Sanfte und Feine, die stille Innigkeit des Herzens, die reinliche Zierlichkeit und fromme Grazie, soweit es die enggezogenen Grenzen der Schule gestatten, zum Mittelpunkt. Tief, ursprünglich und einfach in Rogier van Brügge; nachahmend und abgeschwächt in Dirk van Harlem; erfindungsreich, voll lieblicher Unschuld und Virtuosität in den Tafeln aus St. Omer; herber in dem Haager Bilde; mild, stumm und doch nicht ohne Kraft in der Anbetung der Könige zu München.

3. Was alle diese vereinzelter zu leisten vermochten, bringt endlich Hans Hemling zur letzten Ausbildung. Weniger selbstständig als bereits zusammenfassend, aber so ausgezeichnet und

groß, daß, den Maler von St. Omer und Rogier von Brügge abgerechnet, die übrigen zusammt fast hinter ihm zurückstehn müssen.

Von seinen Lebensabentheuern ist wenig ermittelt. Am glaublichsten nach van Mander's Bericht (Fol. 127. b.) ward er zu Brügge geboren. Zu welcher Zeit ist noch ungewiß. Der Verfasser der Châsse d'Ursule (Brügge 1842, herausg. von J. Bussa u. Bogart-Dumortier, mit Lithographien von Manche u. Ghémar) giebt das Jahr 1425 an. In diesem Fall könnte er allerdings, wie L. de Bast vermuthet, ein unmittelbarer Schüler Johann's van Eyck sein. Von der Eigenthümlichkeit dieses Meisters aber hat Hemling sich in Technik und Auffassung am wenigsten angeeignet, so daß ich lieber die Nachricht festhalten möchte, er sei nur in der Lehre des Rogier von Brügge gebildet. Sollte sich außerdem das Portrait von 1462, früher im Besitze des Herrn Aders zu London (Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 94. Kunstbl. 1821. No. 9. p. 34.) als das wirkliche Bildniß des jungen Hemling ergeben, so könnte sein Geburtsjahr erst zwischen 1430—40 fallen. In der That scheint mir die Annahme, er sei um 1435 geboren, wahrscheinlich. Dann trat er aber wohl erst nach Rogier's Rückkehr aus Italien in dessen Schule. Daß Hemling selbst, entweder nach vollendeten Lehrjahren oder später, sich in Italien aufgehalten habe ist möglich, doch schwer zu beweisen. Der Anonymus der Morelli schreibt ihm zwar mehrere Bilder zu, die er theils in der Wohnung des Pietro Bembo, theils im Hause des Antonio Pasqualino und des Cardinals Grimano gefunden. Die beiden Jahreszahlen jedoch, die er anführt, 1450 für ein Portrait der Isabella von Aragonien, und 1470 für ein Altärchen, liefern nur einen schwachen Beleg für Hemling's eigene Anwesenheit. Die eine erscheint zu früh, die andre, wie sich doch unten zeigen wird, allzuspät. Aus Hemling's beglaubigten Werken geht nur etwa hervor, daß er den Rhein gesehn. Kein anderer Maler derselben Zeit hat die Architectur des cölnischen Dom's und anderer Thürme so naturgetreu wiedergegeben. Von römischen Baulichkeiten ist in seinen Gemälden selbst

da keine Spur, wo der Gegenstand es erfordert. Auch seine Landschaften in Form der Gebirge erinnern, nach Schnaase's Bemerkung, (Niederl. Briefe p. 328.) häufig an Gegenden des Rheins, ja Baron von Keversberg (Ursule, 183.) will ebenso in seinen Physiognomien etwas deutsches wiederfinden. Man hat deshalb auch behaupten wollen, er sei in Constanz zur Welt gekommen, wo einer Familie Hemling Anno 1439 ein Sohn Namens Hans geboren wurde; doch ist diese Angabe durch keine andere Nachricht bewährt. (Messager des sciences et des arts 1825. p. 183.)

Zu welcher Zeit er sich dauernd in Brügge niedergelassen ist ebenso wenig festgestellt. Es kann um 1470 oder mehrere Jahre früher geschehen sein. Ein Hauptwerk, welches ich ihm zutheilen muß, die Arbeit mehrerer Jahre, war schon 1473 vollendet. Doch blieb seine künstlerische Thätigkeit nicht ohne Unterbrechung. Er zog mit Karl dem Kühnen in's Feld; aus welchem Grunde ist ungewiß. Nur über den Ausgang dieses Zuges giebt es einige Nachrichten. Der unglückliche Maler kam 1477 nach der Schlacht bei Nancy erkrankt und hülflos nach Brügge zurück. Hier fand er in dem Hospital des heiligen Johannes Aufnahme und Pflege, und blieb sechs Jahre lang in dieser gastlichen Zufluchtsstätte, von den Vorstehern des Stifts, den Brüdern Floreins, durch engen Freundschaftsverkehr geehrt und erfreut. Ueberhaupt scheint seine Vaterstadt jetzt wieder für geraume Zeit der Ort seines Aufenthalts gewesen zu sein. Erst im Jahre 1494 vertauscht er ihn mit Spanien, sei es, daß ihn der junge Philipp mit sich fortnahm, sei es auf anderen Anlaß. In Spanien verfertigte er seine letzten Werke, die Scenen aus der Geschichte Johannes des Täufers mit den Jahreszahlen 1496—99, im Kloster zu Miraflores. Wahrscheinlich starb er in dieser Karthause, ohne sein Vaterland noch einmal besucht zu haben. Sein Todesjahr aber ist um so weniger durch irgend einen Grabstein oder ein anderes Denkzeichen auszumitteln, als während der Kriege mit Frankreich die Klostergebäude von Miraflores in Asche gelegt sind

Für die bestimmte Charakteristik Hemling's giebt es einen gedoppelten Ausgangspunkt; in dem Capitelsaale des Johannishospitals zu Brügge ein Altärchen mit authentischer Jahreszahl und Namensaufschrift, und in der Kirche desselben Hauses den Reliquienkasten der Ursula, den van Mander dem Hemling zutheilt. Mit beiden stimmt als das größte Werk, das Hemling jemals gemalt, das berühmte Weltgericht in der Pfarrkirche zu Danzig, überein. Nur aus diesen Tafeln, deren Entstehungszeit sich belegen läßt, ist Hemling kennen zu lernen.

In naturwahrer Zeichnung und Färbung, in vielseitigem Studium, Gründlichkeit und sauberem Fleiß ist er der Vollendetste der gesammten Schule. Jemehr er jedoch über Johann van Eyck hinausschreitet, um so mehr bleibt er in der Hauptsache zurück. Die Größe verwandelt Keiner so ganz in Zierlichkeit; noch fromm und innig, beinahe jedoch schon zu der Grenzlinie hingelangt, auf welcher der Pinsel die Seele zu verdecken droht.

Das eigentlich Ergreifende geht manchen seiner größeren Werke ab. Sein Detail ist so reich, daß sich die Seele, die sich hindurch ergießt, nicht so mächtig und einfach als bei Johann wieder zusammenfaßt. Auch verschwindet die kirchliche Heiligkeit. Die Tiefe ist nicht verflacht, doch die Andacht wird sanfter, der Glauben heiterer. Die Natur besonders begeht ein dauerndes Friedensfest, und die Kirchen rufen nicht feierlich, sondern lokken und laden zum Gottesdienst. Das Glück mehr als das Opfer der Frömmigkeit ist es, was Hemling ausspricht. Eine süße Ruhe schwebt über seinen Bildern. Wenn sie auch Leibespein darstellen, und in Seelenmarter bis zur Verzweiflung gehn, die Energie des Eindrucks ist nie erstrebt. Mehr aus weiblichem Sinn entsprungen als aus männlichem Geist, sucht die Behandlung das Ernste und Schreckende wieder zur Freundlichkeit umzubilden.

Seine Gestalten sind im Allgemeinen von feinem Gliederbau, schmal in Schultern und Hüften, von schlankem Halse und emporgetragenem Kopf; nur bei Hagerkeit und anliegender Kleidung scheinbar zu lang gestreckt. Die nackten Figuren, ana-

tomisch fehlerlos in Knochenbau, Sehnen, Muskeln, Stellungen und Verkürzungen beweisen eine unablässige Beobachtungsgabe. Die schwierigsten Bewegungen, wenn ihnen die Freiheit auch fehlt und sie bei mageren Formen in's Eckige gerathen, sind oft gelungen, einzelne vortrefflich zu nennen.

Für Charaktere werden Jünglinge und Männer, Mädchen und jüngere Frauen sein eigentliches Bereich. Aelteren Männern und Greisen weiß er nicht immer das rechte Leben zu geben. Im Allgemeinen schließt er sich für die Köpfe und Proportionen dem Rogier van Brügge an. Doch hat er auch Physiognomien, die nur in seinen Bildern zu finden und von ihm vielleicht auf andere Schüler übergegangen sind. Vornehmlich Mädchenköpfe mit breiter hoher Stirn und zu beiden Seiten gewölbtem Knochen, langen rundlich endenden Nasen, mit weitem Abstande bis zum Mund, mit vollen Lippen und kleinem Kinn. Mehr noch zeichnen ihn Formen aus, welche die flandrische Schule bereits zu verlassen beginnen. Sie sind nicht jedesmal vornehmer und edler, aber durch Bildung geglättet, um die allgemein menschliche Form von der zufälligeren Particularität zu befrein.

Die Gesammtdarstellung der Situationen und Vorgänge ist epischer Art; die Composition, wo Hemling seiner Aufgabe gewachsen bleibt, ohne Ueberfülle und Leere, lebendig ohne Anstrengung, klar und veranschaulichend, strenger symmetrisch nur bei einzelnen Gegenständen.

In seinem Weltgerichte behält er noch die gedrängteren Schaaren bei, in einfacher Anordnung, doch bereits episodenreicher und mit einer Hauptgruppe als Mittelpunkt.

Andere Tafeln beschränken sich auf concentrirtere Scenen, für welche die Verehrung der Jungfrau oder des Kindes den Inhalt giebt.

Am eigenthümlichsten componirt Hemling jedoch, wenn er reiche Ereigniße behaglich verdeutlichen will. Stellt er eine Situation in den Vorgrund, gleich muß auch das Vorangehende und Nachfolgende hinzukommen, oder er führt als Chronikenschreiber in mannichfaltigen Abstufungen vom Anfang bis an

den Schluß der Begebenheit. Dabei bleibt er ganz ein flandrischer Maler. Es giebt nichts heimischeres als seine Thore, Straßen und Kirchen, und umher unter dem reinen Sommerhimmel die Hügel mit schattenden Bäumen und sonnenwarmem Rasen, Alles so köstlich ausgeschmückt als er's vermag, zur Ehre der Heiligen; recht nach Legendenart, still in Gott und voll Freude an der Welt, auf der sich so heilige Geschichten begeben.

Besonders in diesen Bildern verbreitet er den leuchtendsten Farbenschmelz über alles, was er malt. Doch übertrifft er auch sonst schon in Klarheit und Funkeln die Färbung Johann's. Rogier van Brügge allein in seinen besten Werken ist ihm zur Seite zu stellen. Die Energie der Localtöne bleibt unvergleichlich. Das Lackroth, für sich betrachtet, treibt er zur blendendsten Höhe, aber das lichte Grün der Wiesen und dunklere der Gewänder ist so intensiv, der Fleischton so kräftig, das Gelb so nachhaltig, das Blau des Himmels so tief, der Purpur selbst im Schatten von solcher Gluth, daß bei gleichmäßiger Steigerung kein Ton ungehörig überwiegt. Außerdem dämpfen und vermitteln die reichhaltig gebrochneren Farben, und durch das Ganze zieht sich eine ruhige Freudigkeit hin, die in der Färbung ebenfalls mehr die bestechende Milde vorwalten läßt, als die herbere Kraft. Auch in Feinheit der Modellirung überbietet Hemling seinen Lehrer, und den Johann in Weiche. Weiter als er ist in Detail und Zusammenhang kein Schüler gekommen. Seine Ausführung grenzt an's Unglaubliche; bei dünnem Auftrag bald fließend, bald in den Schättchen fast unsichtbar strichelnd. In der Perspective ist er weniger steil, die Fernen treten weiter zurück, die Abstände werden merklicher, obschon in der duftlosen Klarheit der Luft, die nur geringe Abtönungen zuläßt. An dem reicheren Spiel der Reflexe bekundet sich sein neubeobachtendes Auge. In Mannichfaltigkeit der Beleuchtung, die mitunter naiv gesucht ist, verfolgt er Rogier's Bahn, ohne auch hierin zu viel zu thun.

Ueberhaupt wagt er in jeder Rücksicht, doch löst er alles so prunklos und klug, daß er statt kühn nur bescheiden erscheint.

Würden wir nicht stets an Studium und Fleiß erinnert, so ließe sich glauben, auch das Schwerste werde ihm leicht. —

Der Entwicklungsgang Hemling'scher Werke ist bis jetzt nur unvollkommen erst nachzuweisen.

Jugendarbeiten sind außer dem immer noch zweifelhaften Portrait der Aders'schen Sammlung nicht mehr vorhanden. Ich habe dieß Bild im Jahr 1825 bei dem Besitzer noch nicht gesehn. Nach Passavant's Zeichnung stellt es einen jungen Mann dar, der die Dreißiger kaum erreicht hat, milden Angesichts, wie man es dem Hemling wohl zuschreiben möchte. Woraus sich aber die Kleidung, als die des Johannishospitals ergiebt, sagt Passavant nicht. In so früher Zeit ist Hemling nicht in's Hospital gekommen. — Wie es sich ferner mit dem Reisealtärchen verhält, das Waagen (Kunstw. u. Künstler in Engl. II. p. 233—36.) ausführlich geschildert hat, könnte ich ebenfalls nur vor dem Bilde selbst entscheiden. Vorerst scheint nur das Eine gewiß: entweder ist die von Waagen hervorgehobene Aehnlichkeit mit dem Bilde in der Berliner Gallerie (Abthl. II. Cl. I. No. 19.) nur entfernter Art, oder das Altärchen rührt keineswegs von Hemling her. — Mit einem Madonnenbildchen in der Florentiner Sammlung (Kunstbl. 1841. No. 9. p. 33.) ergeht es mir nicht besser; auch für das Altärchen zu Chiswick, (Waagen I. p. 264.) so wie für sämmtliche Tafeln, die Passavant von Neuem in seinem Briefe an Herrn Delepierre (p. 22—26) unter No. 18, 19, 20, 21, 24, 28 u. 33 anführt, bedarf ich noch der eigenen Anschauung.

Den einzig sicheren Anhaltspunkt bilden die Bilder zu Brügge, von denen die beglaubigten den wahrscheinlichen Zeitraum von 1479—88 nicht überschreiten. Ich will die hiemit zusammenstimmenden Werke, die ich selber gesehn, ihrer Folge nach näher erwähnen.

Das früheste von diesen ist das jüngste Gericht zu Danzig.

Wenn ich dieß berühmteste Altarblatt der eyckischen Schule dem Hemling zutheile, geschieht es nicht in der bequemen Ge-

wohnheit, das Beste nur immer Johann van Eyck oder Hans Hemling zu nennen, sondern nach frischer Besichtigung und langtägiger Prüfung. Ich scheue mich deshalb nicht, den Bestimmungen bewährter Künstler und Kenner zu widersprechen. Denn wer nicht in neuester Zeit, in welcher zuerst die nähere Unterscheidung zu einiger Schärfe gediehn ist, das Danziger Bild und die Hemling'schen Werke zu Brügge in kurzen Zwischenräumen gesehn hat, dem darf ich kein gültiges Wort zugestehn.

Es kann deshalb rein als historische Notiz gelten, daß ich an die Meinung Schadow des Vaters erinnere, der, (Verzeichniß von Gemälden und Kunstwerken zu Gunsten der verwundeten Krieger ausgestellt. Berlin 1815. No. 1. p. 2—3) verleitet durch Curiken's Erzählung, „die schöne neue Tafel auf dem Hochalter der Pfarrkirche sei 1517 von einem Meister Michell überantwortet worden", den Michael Wohlgemuth als untrüglichen Urheber nennt. Nun hat aber weder das jüngste Gericht je auf dem Hochaltare gestanden, noch ist Meister Michell der nürnbergische Wohlgemuth. Im Gegentheil hing das Bild in früherer Zeit an einem Pfeiler gegen St. Georgen Capelle über; und Michell ist Michael Schwarz, ein für seine Zeit berühmter Maler zu Danzig, der die vier Flügel des Schreins, die äußeren grau in Grau, die inneren in Farben, größtentheils nach den Dürerschen Holzschnitten aus der Geschichte der Maria nicht ohne Handgeschick gemalt und am 29sten Januar 1517 aufgestellt hat; worauf, nach dem Bericht des handschriftlichen Kirchenregisters von Eberhard Bötticher, eine Masse gesungen ward von der Himmelfahrt Christi.

Mit besserer Kenntniß schon theilt Hirt das Weltgericht dem Hughe van der Goes zu. (Ueber die diesj. Kunstausstellung auf die K. Acad. Berlin 1815.) Aber auch er urtheilt allein nach der Anbetung Hughe's, die er zu Florenz gesehen, und läßt sich, wie zu seiner Zeit nicht anders zu verlangen war, durch die allgemeine Schulähnlichkeit leiten.

Waagen seinerseits, der das Bild ebenfalls nur 1814 in Paris verglichen hat, schreibt es in seinem Buche über Hubert

und Johann van Eyck (p. 248.) noch 1822 diesen Meistern zu; überzeugt durch die eigene Anschauung, so wie unterstützt durch den Pariser Catalog und George von Fürst's, eines berühmten Cavaliers von Schlesien, Bericht: (Curieuse Reisen durch Europa. Sorau 1739. p. 454) „zwei Brüder hätten es gemalt, die Jacob und George von Eichen geheißen."

Mit dieser Annahme stimmt allerdings das nicht verwerfliche Zeugniß des obengenannten Kirchenregisters überein. Die Vorrede vom 26sten Febr. 1616 besagt p. 5. mit ausdrücklichen Worten:

„Anno 1367 ist das köstliche Gemälde, welches man das jüngste Gericht nennt, in Brabant von Johann und Joris von Eichen gemalet, und zu Wasser nach Rom hat sollen gebracht werden. Es ist aber diese Barque, worauf das Gemählde gewesen, von einem Piraten angetroffen und gebeutet worden. Selbiger aber bald darauf von einem Danziger Schipper wieder übermeistert und mit der Beut auch die Seeräuber allhie zu Danzig eingebracht. Ist also dieses Bild in die große Pfarrkirche zu Danzig verehrt und auf 10,000 Mark geschätzt worden."

Leider jedoch ergiebt sich diese in Nebensachen begründete Nachricht grade in den Hauptpunkten als falsch; in der Zeitbestimmung und in dem Namen, die um ein Jahrhundert auseinanderliegen.

Die Jahreszahl bekanntlich ist dem einzigen Grabsteine im Vordergrunde des Auferstehungsfeldes entnommen, wo sie, unterbrochen und halb verdeckt durch die darauf sitzende weibliche Figur, nur noch folgende Worte und Ziffern erkennen läßt: ANNO DOM — CCCLXVII — IC IAC — — Nichts lag näher, als, wie das M, so auch das vierte C zu suppliren, wodurch eine Zahl zusammenkommt, welche, da sie die Todeszeit des Hubert um 41 und die Johann's um 22 Jahr überschreitet, desto besser auf einen späteren Schüler hinzuweisen scheint. Doch zeigt sich bei einiger Aufmerksamkeit bald, daß für ein viertes C noch Platz genug übrig gewesen wäre, hätte der Maler den wunderlichen Einfall gehabt, die Jahreszahl des Werks auf einem Lei-

chenstein durch die Worte zu bezeichnen: „im Jahre des Herrn 1467 ruht hier." Ich kann keinen irgend sinnvollen Zusammenhang jener Jahreszahl, wie sie auch gelesen werden möge, mit der Zeit des Bildes zugeben.

Aus anderen Quellen dagegen geht augenscheinlich hervor, das Weltgericht sei 1473 als Beute eines Danziger Schiffers nach Danzig gekommen. Herr Prof. Hirsch, dessen gelehrtem Fleiße und feiner Combinationsgabe wir bald eine gründliche und erschöpfende Geschichte der Pfarrkirche und aller ihrer Denkmäler verdanken werden, ist so gütig gewesen, mir hierüber das Detail seiner Forschungen mitzutheilen. Ich will der Veröffentlichung seines eignen Werks jedoch nicht vorgreifen. Schon die obige Notiz stößt sowohl Waagen's Vermuthung, daß eine Danziger Handelsfamilie das Bild in Brügge habe in Auftrag gegeben, (über H. und J. von Eyck. p. 251—252.) als auch die Nachricht um, Johann van Eyck sei der beglaubigte Urheber. Ein Werk von dieser Bedeutung konnte nur zu kirchlichen Zwecken bestimmt sein, und da es über Meer gehen sollte, zum Altarschmuck irgend einer auswärtigen Kapelle. In diesem Falle ist eine über dreißig Jahr lang verzögerte Ausführung des ursprünglichen Zwecks kaum glaublicher, als die plötzliche Versetzung aus dem früheren kirchlichen Local, in ein anderes, überseeisches. Als einzig wahrscheinlich deshalb bleibt die Annahme übrig, das in den Jahren 1470—73 gefertigte Bild sei kurze Zeit nach seiner Vollendung verschifft und bald darauf als gute Prise nach Danzig gebracht worden.

Nur mit dieser Ansicht stimmt das Werk selber zusammen.

In der allgemeinenn Anordnung des Mittelbildes und rechten Flügels hat es zwar eine entfernte Aehnlichkeit mit der Anbetung des Lammes; aber von Hubert's und Johann's Erfindung oder Hand nicht die geringste Spur. In jeder Rücksicht sind Fortschritte gethan, für welche die spätesten Werke Johann's nur als Ausgangspunkt gelten könnten. Mag aber das ganze Bild zu gelungen für Johann erscheinen, für ihn doch gerade ist es am wenigsten wohlgelungen genug. Es bleibt in

Johann's eigenem Schultypus ein directes Widerspiel seiner Conception und Darstellungsweise. Die Figuren sind weder breit noch stämmig, sie stehen und gehen, als hätten sie wenig Gewicht und Körperkraft. Auch die Carnation weicht ebenso vollständig ab. Sie ist in den Schatten nirgend von jener bräunlichen Monotonie, obschon man sich bei dem dünnen Auftrag hüten muß, das bläuliche Durchscheinen der unteren Zeichnung und Correctur für Absicht zu halten. Die übrige Färbung, so tief sie sein mag, ist glänzender, lichter, in Gegensätzen oft stärker, und dennoch weicher durch unmerkliches Sänftigen. Die Zeichnung, die Modellirung, der Auftrag streben, wenn auch nirgend nach italienischer Grazie, doch nach flandrischer Nettigkeit. Das Nachdrückliche sagt diesem Meister erst zu, wenn er es zierlich gemacht. Kurz — der große van Eyck kann in kleineren Bildchen als Kleinmaler erscheinen, dann aber am sichtbarsten blickt seine innere Macht hindurch. Hier umgekehrt wagt sich ein geborner Miniaturmaler an den weitesten Gegenstand. Er ergreift ihn mit frommem Gemüth, er strengt all seine Kräfte an, doch gerade, wo er den Kleinmaler vergessen müßte, läßt er ihm vollen Spielraum.

Schon diese allgemeineren Züge deuten unter eyckischen Schülern direct auf Hemling.

In Paris zwar, wohin Denon 1807 das Bild aus Danzig fortgenommen hatte, riethen einige Stimmen auf Albert van Auwater, (Waagen, l. c. p. 247.) und auch neuerdings hat diese Annahme wieder in Passavant ihren Verfechter gefunden. (Kunstbl. 1841. No. 10. p. 39.) Es muß aber lange her sein, daß Passavant das fragliche Werk ins Auge gefaßt hat. Er würde sonst, außer den zutreffenden gestreckteren Verhältnissen, der lebendigen naturwahren Zeichnung, und der vollendeten Ausführung nicht auch den „etwas großen Mund der Figuren und den grauen, wenn auch klaren und saftigen Ton in den Schatten" als specifische Kennzeichen der Uebereinstimmung mit aufführen können. Hierin hat ihm schon Professor Schulz, Director der Kunstschule zu Danzig, ein genauer Kenner des Bil-

des und selber Maler, mit Recht widersprochen. (Ueber alterth. Gegenstände d. bild. Kunst in Danzig. 1841. p. 48.) Ueberdieß fehlt es der Schlußfolge Passavant's in den Prämissen an factischer Sicherheit. Denn die bereits früher (p. 116.) angeführte Klage über den Leichnam Christi in der Belvedere Gallerie zu Wien, (2tes Stockwerk. 2tes Zimmer. No. 10. Catalog. Wien. 1837.) welche den Maaßstab abgeben soll, kann er selbst nur muthmaßlich und nach entfernter Analogie dem Ouwater zutheilen.

Auf Hemling hingegen, außer den obigen Merkmalen, lassen noch speciellere Grundzüge schließen.

Die feine Mildigkeit der Farbe verschmelzt nur Er in solchem Maaße mit der höchsten Brillanz. Er allein bringt es zu dieser Carnation; im Localton goldig und warm, in den tieferen Schatten leise bräunlich, und nun doch zugleich in Licht wie in Halbschatten häufig in graubläulich kühlere Nüancen hinüberspielend, naturwahr und zart empfunden. Und wer hätte bei fast zweihundert nackten Figuren eine solche Mannigfaltigkeit des Fleischton's in unscheinbaren Unterschieden zu finden vermocht. Auch kenne ich Keinen, der in Gewändern, nach Rogier's Vorbilde, das Citronengelb in dieser Art, und das beinahe weißliche Blau mit dunkleren Schatten, und das vielfach gemischtere Violett mit solcher Vorliebe und Kunst, hauptsächlich aber jenes warmbräunliche Amarant in dieser Lieblichkeit benutzte als Hemling. Von gleich richtiger Zeichnung ist ebenfalls Keiner. Keiner hat diese Auffassung der landschaftlichen Natur; Keiner bleibt bei so schwierigen Stellungen ganz noch im Typus der Schule; Keiner ist so in der Sache und doch so gebildet zugleich, und wird durch dieselbe Bildung wieder über die bisherige Grenze hinausgeführt. Denn gerade, daß neben Physiognomien, die mit denen Rogier's und Andrer verwandt sind, sich allgemeinere Gesichtsformen finden, ohne daß sich zwischen Beidem ein Widerspruch zeigte, das spricht mir für Hemling. Kommen endlich Gestalten und Köpfe, besonders weibliche vor, unmittelbar fast aus der Geschichte der Ursula hergenommen, während das Weltgericht doch um vieles früher vollendet ist, stimmt

es zu der beglaubigten Anbetung von 1479, und wird erst aus ihm der schwächere Nachahmer Hemling's zu Brügge erklärlich, dessen Vermählung der Catharina bis jetzt noch unbedingt als ächter Hemling gegolten hat, so seh' ich nicht ein, weshalb unser Bild mir beim ersten wie bei dem letzten Blick mit Unrecht sollte als ein unbezweifelbares Werk Hemling's selber erschienen sein.

Es ist das Umfangsreichste, das er je unternommen, und doch das ausführlichste; das gelungenste kaum. Gegenstand und Talent gehn nicht vollständig in einander auf. Dieß muß er selbst gefühlt haben. Für kein anderes Bild, scheint es, sind so viel Voranstalten getroffen worden. Er will etwas Neues dem Inhalt wie der Ausführung nach geben, und rüstet sich zu einem Werk, das in Größe und Werth mit der Anbetung des Lammes wetteifern soll.

Nun hat die Schule nackte Gestalten in dieser Verschiedenheit und Fülle noch niemals gemalt, und den größten Theil muß er in mannichfache, einige in äußerste Bewegung versetzen, was vor ihm gleichfalls nur ausnahmsweise geschehn war. Ueberdieß fordert der geistige Ausdruck neben freudiger Ruhe die ganze Stufenfolge innerer Affecte bis zum letzten Extrem.

Auf diese Punkte concentrirt er deshalb das angestrengteste Studium. Für Colorit und Form, wie sich deutlich erkennen läßt, hat er durchweg Portraitmodelle vor sich. Da er an ihnen vor allem den Knochenbau lernen muß, wählt er nicht schlechthin hagere, doch mindestens solche aus, an denen jeder einzelne Rückenwirbel, und im gleichen Maaße die übrige Structur genau zu erkennen ist. Wie er's gesehn, giebt er es, mehr scrupulös richtig, als formenschön wieder. Bei Frauen und Jungfrauen mit eigenthümlicher Zusammensetzung; bis unter der Brust sind alle fast mädchenhaft, von engen Schultern, dünnen Aermchen, kleinen, festen, heraufgerückten Brüsten, anmuthig und jugendlich, mit langherniederwallendem blondem oder röthlichem Haar; dann aber von breiten Hüften, vorstehendem, langem Leib, als hätte er nur verheirathete Weiber zum Vor-

bild gehabt. Auch die Stellungen, das Fallen un Stürzen selbst ahmt er seinen Modellen nach. Und wenn ein Teufel einen Arm oder Nacken packt, sind die bläulich unterlaufenen Stellen gewiß mit solcher Kenntniß behandelt, daß jeder Feldscheer sich daran ergötzen wird, und hängt ein zurückgebogener Kopf herab, ist das niederschießende Blut so wenig vergessen, daß sich beinah bestimmen läßt, wie lange die unfreiwillige Lage daure.

Der affectvolle Ausdruck ist gleicher Art. Ueberall der Natur entlehnt, mit einer Vollständigkeit, die nicht leicht wieder vorkommen kann. Sind aber die Studien der Eyck's wie in der Kirche gemacht, so merkt man bei Hemling bereits das Modellstehn, und wie sehr er Figuren und Ausdruck in die Scene hinein versetzt, Manches büßt er durch allzu genaue Realität dennoch ein. Mindestens in den Gestalten und Köpfen, bei welchen er die spiegeltreue Richtigkeit mit poetischer Wahrheit zu verwechseln beginnt. Und deren giebt es vereinzelt in jeder Gruppe. Daraus erklärt es sich, daß die Stimmung selbst des hingebendsten Beschauers vor diesem Bilde immer zwischen warmem Entzücken und kühler Bewunderung schweben muß.

Eine eigentliche Beschreibung will ich nicht liefern, es giebt deren ältere und neure genug; jedoch keine zugleich beurtheilende Schilderung.

Lebensgroße Figuren, wie Hubert und Johann, sie zu höchster Wirkung ausgeführt haben, darf Hemling nicht zur Hauptsache machen. Er giebt dem Heiland und den Aposteln, im oberen Theile des Mittelbildes, zwar gleichfalls eine relativ größre Gestalt, aber er zeichnet sie mehr durch Goldgrund und symmetrische Stellung, als durch Tiefe und Ernst aus. Und doch hat dieser minder gelungene Theil ihm Mühe bereitet. Christus ist typisch gehalten, individueller als Johann ihn darstellt, nach Rogier's Vorbild, im Gesicht fleischiger, faltenreicher; dem Ausdruck nach mehr menschlich milde und nicht so geheimnißreich als Rogier's. Ueber ihm schweben vier Engel mit den Marterwerkzeugen, die anmuthigsten der ganzen Tafel.

Die Apostel im Halbkreis zu beiden Seiten, die vorderen

größer, die hintern kleiner, gleichen denen im Abendmahl Rogier's zu Löwen; symmetrisch bleibt nur die allgemeinere Anordnung; in Geberden, Gewandfarben, Jugend und Alter ist größere Verschiedenheit bezweckt. Die Physiognomien sind charakteristisch, aber die äußerlich richtigen Bewegungen kommen nicht recht von Innen, und der Ausdruck wirkt weder entschieden beim ersten Blick, noch steigert er sich bei längerem Anschaun. Johannes ist einer von Hemling's eigenthümlichen Köpfen.

Besser schon sagen ihm die Figuren der Jungfrau und des Täufers zu, die rechts und links vor den Aposteln knien. Maria jugendlich, doch als Mutter, in Christi Anblick voll bescheidener Liebe versunken. Fast scheint es, als habe Hemling über sämmtliche Modelle hinaus ein zugleich formenschönes Gesicht erfinden wollen. Auch der Täufer hat einen weichen Ausdruck; mit halb geöffnetem Mund, die Arme zur Anbetung gehoben blickt er in frommem Erstaunen zum Weltrichter auf.

In ähnlicher Milde verkünden drei Engel, unter den Aposteln und Christus, den Tag des Gerichts. Zu ihren Füßen dehnt sich das Auferstehungsfeld aus; eine weite sonnenbeglänzte Ebene, nirgend bebaut, ohne Strom oder Stadt; auf der Seite der Gerechten ein frischer Wiesengrund mit geöffneten Felsengräbern, Kräutern und Blumen, langsam gehoben und wieder gesenkt bis zu dem sandigen Ufer und offenen Meer; im Hintergrunde Felsenklüfte, die sich gegen die See hin zu fernen Bergen verkleinern, mehrfach von Buchten durchschnitten mit anplätschernden Wellen.

In der Mitte des Bildes, als einzige Hauptfigur, steht der jugendliche Erzengel in goldener Rüstung, das schöne Haupt leise nach rechts geneigt, die linke Hüfte wenig herausgestellt, beide Knie leider etwas nach innen gebogen. Mit ernster Grazie verwaltet er bescheiden sein hohes Amt, ein sanftes fast schmerzliches Mitgefühl in allen Zügen. Die Schaale des Sünders steigt aufwärts, schon hat ihn ein Teufel halb niedergezerrt, und Michael, möcht' er auch, darf ihn nicht retten. Fast wider Wil-

len, von fern nur, doch ohne Zaudern, richtet er den verdammenden Stab auf ihn zu.

Um den Engel her, vor und hinter ihm, breiten sich die einzelnen Vorgänge der Auferstehung aus; hier begrüßt ein Mädchen erstaunt den neuen Tag, eine junge Frau in banger Erwartung sitzt dort auf dem Grabstein, Männer stehend, liegend blicken geblendet aufwärts; andere wieder scheinen beruhigt durch gläubiges Vertrauen, oder, nun es für immer zu spät ist, ergreift sie Reue und Schrecken. Bald überwiegen leibliche, bald geistige Zustände, oder vereinen sich wechselweise; überall deutlich, so daß wir gleich wissen, wie jedem zu Muth; in schwankenden Empfindungen am schönsten. Einige geben ihren ganzen Charakter, andre zeigen nur den augenblicklichen Affect.

Gegen den Mittelgrund hin drängen sich die Gestalten gehäuft zusammen; theils dem Erzengel und Christus, theils dem Paradiese oder der Hölle zugekehrt.

Die vordersten Sünder, von zwei Teufeln mit glühender Gabel und eiserner Geißel fortgetrieben, prallen in schreiender Angst vor der Drohung zurück und suchen doch festzuwurzeln. Die Letzten, im Angesicht schon des lodernden Pfuhls, beben in geistiger Qual. Der Ausdruck unentrinnbarer Verdammniß ist getreuer nicht darzustellen. Ringsum Entsetzen, Händeringen, Aufkreischen, vergebliches Beten, ohnmächtiges Vergehn. Zu furchtbar dem Anblick, wäre nicht alle leibliche Marter vermieden, und hielte die reinliche Behandlung nicht durch ruhigen Fleiß das nöthige Gleichgewicht. Zwischen durch sind auch stillklagende Figuren; in der Mitte ein Mohr, der Hölle zugedrängt, den Kopf aber zum letzten mal rückwärts gewendet, als riefe er im Verdruß des Schmerzes zu Gott empor: „weshalb mir, dem Heiden, der dich nicht gekannt;" trotzig, und doch auf der erblaßten Wange eine schwere Thräne. — Kein Ausdruck ist hier dauernd, alles in der Schärfe des Augenblicks, das momentane Entsetzen jedoch nur als Vorbote gefaßt eines noch jammervolleren ewigen Looses.

Die Gerechten auf der anderen Seite, nur eilf Figuren, stehen aufrecht in ruhigem Glücke. Wenige schauen unbedeutend in's Weite, einige dankbar zu Christus empor, andre auf den mühlosen Kampf des Engels mit dem Teufel um die Seele eines Seliggesprochnen, erwartungsvoll theilnehmend für den Bedrohten. Die letzten, dem Paradiese zunächst, blicken mit wonnevollem Lächeln auf den Zug, der langsam dem Thore entgegenwallt. Die Augen einiger scheinen leise verschleiert, selbstvergessen sehn sie nichts Aeußeres mehr.

Allen diesen Vorzügen fehlt, wie gesagt, der großartige Eindruck. Der Himmel mit Christus und den Aposteln drückt und verengt den Raum. Noch mehr drängt der große Michael alle übrigen Figürchen zurück. Auch haben die vereinzelt um ihn her gruppirten Gestalten wenig Fluß und Zusammenhang. Vielfältig bewegt erscheinen sie zugleich hin und wieder in den Stellungen wie gefesselt. Gelungener sind, außer dem Hintergrunde, die mittleren Schaaren; der Seligen, ihrer Stille wegen, der Sünder, weil auch hier das Gedrängte allem Detail zum Trotz die Einfachheit aufrecht erhält.

Manches aber ergänzt und vergütet die unvergleichliche Färbung.

Der obere Goldgrund, obschon durch bräunliche Bogen leise gedämpft und durch die Engel verdeckt, greift mächtig durch, und gegen die Apostel hebt sich Christus, mit rothem Mantel, die goldne Weltkugel zu seinen Füßen, gehörig vor. Der Regenbogen ist zwar wie aus Metall gegossen, desto saftiger jedoch kräuseln die farbenschillernden Wolken sich um die Apostel, und darunter in der blauen Luft schweben die kleineren Engel in weiten hellen Gewändern. Als Farbenmittelpunkt aber leuchtet sogleich der Erzengel in's Auge. Die Schwanenflügel, im höchsten Licht noch zu mild um zu blenden, das klare Antlitz, die goldne Rüstung, der golddurchwürkte rothglühende Mantel, purpurbraun auf der Rückseite, ziehn immer die Blicke von Neuem auf sich, und wie sich die Handlung in ihm zusammenfaßt, spiegelt sich auch der gesammte Vorgang in dem Glanz seines Brust-

harnischs wieder. Dennoch überwiegt der Goldgrund des Himmels, und alles Uebrige hält energisch Stand; die helle Ebne, das frische dunklere Grün, und darauf die zartnüancirten nackten Gestalten. Bei den Verdammten allein wird absichtlich das Erdreich grauer und die Carnation hier und dort blutlos fahler durch innre Schrecken. —

Auf den beiden Flügeln ist theils noch mehr beabsichtigt, theils noch mehr geleistet. Erstres in Darstellung der Hölle; Letztres in Betreff auf die Seligen des Paradieses.

In der Hölle sehen wir nur den Hinabsturz ohne Aufwand veranschaulicht.

Ganz im Vorgrunde ragen wenig sichtbar ein Paar Felskuppen heraus; auf der entgegengesetzten Seite bis herauf in die linke Ecke immer höher und höher starren steil zerklüftete Wände; dazwischen öffnet sich über die Breite des Bildes hin der Abgrund, von unten her links mit gierig emporschlagenden Flammen, die nur oben der dichte Qualm verhüllt. Aus der äußersten Höhe bis gegen den mittleren Theil stürzen in vereinzelten Gruppen und kleinen Figürchen die kämpfenden Sünder hernieder. Dann vom Mittelbilde herkommend, zwischen den Felsen in zwei Haufen, werden die Unglückseligen vorgedrängt. Nun sie den wirklichen Qualenort vor sich sehn starren die Nächsten fast in wahnsinnigem Entsetzen zurück. Den Ausdruck ohne Extrem zu steigern ist nicht wohl möglich. Andere werden sich schon ruhiger ihres unabwendbaren Schicksal bewußt. Die Hauptdarstellung bildet in zwei langen beinahe parallelen Gestaltenzügen das Niederfallen. Hier am schlagendsten erweist sich die Stärke und Schwäche des Meisters. Die vergebliche Eil im Wiederemporklimmen, das Ausgleiten, die Angst im Ueberstürzen, das Anklammern, Ballen und Spreizen, und in allen diesen Zuständen immer noch wieder nach dem verschiedenen Geschlecht, Charakter und Alter die innere Qual, je tiefer in der Hölle, je mehr mit dem Flehen um Barmherzigkeit vermischt, dieß alles ist in verständlicher Naturtreue, Mannichfaltigkeit und Klarheit vortrefflich; ja das Schwierigste oft am Besten gelöst.

Und doch sind nur die Bewegungen, welche die Wirklichkeit häufiger dem Auge darbietet, freier. Andere lassen das Studium in der Erfindung zu sehr erkennen. Man erstaunt über den redlichen Fleiß mehr als den Genius. Jeder Einzelne fällt, und doch will das Ganze nicht stürzen. Die perpendiculären Stellungen und wagerechten Lagen, das Zusammenknäueln und Ausstrecken, Kopf unten und oben, bleiben in zu directen Gegensätzen, und was bei ruhigem Dastehn in gedrängten Haufen, Fleisch auf Fleisch, kaum stört, die mageren Arme und Beine, wird hier um so eckiger, je schärfer die Formen sich abheben. Bei den großen Entfernungen ist auch das Vor und Zurück minder gelungen. Genug alle Mängel der Schule kommen zum Vorschein.

Wie viel aber ist zu bewundern übrig. Und nicht nur in den einzelnen feinen Motiven, sondern im Ganzen. Realer läßt sich der Vorgang nicht darstellen, er bleibt aber von inniger, religiöser Anschauung durchdrungen. Die Kunst, wie weit sie auch vorwärts strebt, ist ihres kirchlichen Dienstes noch eineingedenkt; sie wird furchtbar und doch ohne Zwiespalt mitleidig milde, und durch Zartheit des Pinsels und Reize der Färbung erfreulich. Schon im Mittelbilde sind die Teufel thierisch nur in den Köpfen und Füßen. Sonst schlank in Wuchs, gewandt in Bewegung, und durch glänzende Schlangenschweife, Flossen, Pfauen- und Schmetterlingsflügel anmuthig fürs Auge. In der Hölle gleichfalls. Rohes und Unreines soll nirgend Raum gewinnen.

Bei feiner Nüancirung ist dennoch der einfache Ernst der Farbe das Herrschende. Auf den braunen Felsen, dem Rauch und Qualm macht sich nichts als das helle Fleisch geltend, überglänzt von der gelben und rothen Lohe, und absichtlich nun in vielfach kühleren Halbschatten; dazwischen bewegen sich die wenigen bronzefarbigen Teufel, und nur in der Höhe schwebt noch ein lichtblauer Engel.

Der letzte Sieg gebührt der Darstellung des Paradieses. Auch hier ist das Unmalbare nicht gewagt. Keine nebuloses

Aufschweben zum Licht, kein Eden, sondern das bloße Hinansteigen zum Himmelsthor.

Im Vordrunde von der Mitteltafel her frisches Rasengrün mit Feuerlilien, Veilchen und blühendem Mohn, und neben den letzten Felsenkuppen Korallen, Rubinen und köstliche Perlen. Dann in langsamer Windung baut sich, fest auf der Erde ruhend, eine Cristalltreppe auf. Den Abschluß giebt die breite und hohe Pforte. An den untersten Stufen empfangen links ein Engel, rechts Petrus die Angelangten. Jener ernst doch sanft, dieser nur durch größere Gestalt ausgezeichnet, in Charakteristik und Ausdruck unbedeutend. Die sechs nächsten schauen auf den Apostel; die übrigen, je drei nebeneinander, wandern schon die Stufen hinan, durch leise Wendung des Kopfes immer noch einen Theil ihres Angesichts zeigend, einige fast in Profil. Vor der Pforte bekleiden vier Engel die Nackten, die nun erst eintreten, von allen Balkonen und Ballustraden herab mit Gesang und Harfenklang begrüßt und überstreut mit Blumen.

Auf dieser Tafel allein ist Hemling vollkommen in seinem Elemente. Die reinste Züchtigkeit geht durch's Ganze; ein stilles Freuen, ein tiefes Staunen und seliges Hoffen. Durch das erste Herantreten, die Windung der Treppe, das laugsame Aufsteigen, das Bekleiden und gedrängtere Einziehn mehren sich die Figuren zu einer langen Schaar; bewegt, doch ohne Eil; die Sehnsucht ist nur als bescheidenes Vordringen angedeutet. Jede Gestalt scheint in das eigene Glück versunken, doch der Vereinzlung in der Hölle gegenüber ist es eine Gemeinde, welche sich Gott naht. Einige Köpfe gehören zum Besten, was Hemling, einige Engel zum Schönsten, was die gesammte Schule gemacht; die Grundempfindung zum unbefangen Glücklichsten, was die religiöse Menschenbrust fassen kann. Dabei dasselbe Bemühn um Praecision, der nehmliche Fleiß, die gleiche Berechnung. Die Seele dringt aber lebendiger hindurch, und nichts wirkt herabstimmend. Malerisch zierliche Architectur ist überall Hemling's Verdienst. Nirgend hat er ein Gebäude von so heiliger Pracht, und dennoch so leicht aufgeführt, und so wunderlieblich

bevölkert als diese Pforte des Glücks. In den Rundbogen der Thür, als Steinschmuck, Engel, Köpfchen an Köpfchen, darunter Gott Vater thronend, das Lamm zu seinen Füßen, über den Bogen die Erschaffung der Eva, an den Seitenthüren in köstlichen Reihen Statuen; weniger ausführlich behandelt, doch nur um so künstlerischer untergeordnet.

Auch die Färbung ist in Kraft und Brillanz gesteigert. Helles Tageslicht bescheint das Rasengrün, die moosbraunen Felskuppen, den Zug und die Pforte, dunkle Wölkchen ziehn sich um Thor und Treppe, und die Cristallstufen werfen blauschwärzliche Schatten. Erst bei dem Einzug jedoch concentrirt sich die Gluth und Duftigkeit. Die Cardinäle und Päbste funkeln in Incarnat, oben in frohem Gewimmel schillern, Paradiesvögeln ähnlich, die hellbunten Engel, — alles aber wird still durch den Goldgrund überglänzt, der aus der geöffneten Pforte nun auch in Beleuchtung ein neues Licht über die ersten des Zuges und die nächsten Statuen verbreitet. Wirksamer ist der Goldgrund nie angewendet und aufgespart. Die dunklere Mittelsäule und braune Holzthür heben ihn noch mehr; und daß er sich sanft genug mildre, leuchtet das Steinthor in hellgelblichem Ton, hier in leisem Rosenroth, dort bläulicher, und in den Bogen spielen und weben zauberisch kühle Schatten, damit auch die zarteste Feinheit sich der Pracht wieder zugeselle.

So überwiegt in dem ganzen Bilde der lichte Fleischton. In der Mitteltafel jedoch tritt er gegen den Erzengel zurück, in der Hölle gegen den Flammenschein; im Paradiese erst leuchtet er klarer und wärmer, und wird durch die übrige Farbenpracht nur gemildert. Denn bei der Auferstehung soll der Bote Gottes, in der Hölle das Element der Qual, und im Paradiese allein die begnadigte Menschheit als Hauptpunkt hervorscheinen. —

Die äußeren Flügel grau in Grau stellen in Sandsteinnischen rechts die aufrechtstehende Jungfrau dar, das Kind im Arme, und vor ihr auf dem getäfelten Boden knieend den Donatar; links dessen Gattin, und darüber den Erzengel Michael im Kampf mit Dämonen.

Maria's Gestalt ist weniger gelungen, doch im Ausdruck von sinnender Stille. Unbedeutender noch, mehr freundlich als ernst, erscheint Christus.

Die Formen des Michael zähle ich zu den Trefflichsten, die Hemling erfunden. Die Stellung der in vollem Waffenschmuck noch zarten Glieder ist geschwungener uud freier als im Mittelbilde. Eben herabgeschwebt, den einen Fuß vorgestellt, den anderen zierlich bis zur Spitze gehoben, berührt er den Boden kaum. Die Linke streckt den kleinen Schild tief herunter, die gehobene Rechte zückt die Spitze des Schwerdts gegen den Drachen; nicht drohend; engelhaft milde, als Bote Gottes des Sieges gewiß. Der am Boden gekrümmte Satan sucht vergeblich mit der einen Krallenfaust den Schild herabzuziehen und mit der anderen den Mantel zu fassen, den eine zweite Höllengestalt mit dem Kopfe aufhebt; Beide in Wuth und Ingrimm der Niederlage.

Die Köpfe sind malerisch gedacht mit Augenstern und Blick, die Formen meisterhaft modellirt, doch nur Gewandung und Faltenwurf sculpturartig, und nicht so scharf und kräftig, als der Täufer und Evangelist in der eyckischen Anbetung des Lamms. Der Schattengrund hat braungrünliche warme Töne, die auch in den Figuren sich wiederholen; wie in der eyckischen Verkündigung wird aber in der gelblichen Localfarbe auch ein feines Spiel mit bläulichen Tönen sichtbar. Leider haben beide Tafeln theils durch unvorsichtiges Putzen, theils durch schwere Retouchen unbillig gelitten.

Mehr noch läßt sich die gleiche Verunstaltung bei dem Kopf der knieenden Frau beklagen. Er ist vollständig übermalt, mit einer unbegreiflichen Rohheit. Nur die Hände und das bräunlich rothe, dem Wurf der Falten nach, sammetne Gewand mit schmalem weißem Pelzbesatz sind erhalten. Die feinen Nägel, die mit Perlen und Goldfranzen geschmückte halbdurchsichtige Mütze und die kostbare Halsschnur deuten auf eine vornehme Frau.

Das beigefügte Wappen zeigt auf rothem Grunde einen

gelben Löwen, von links nach rechts herunter mit einem blauen Queerbalken, in welchem drei gelbe Zangen. Neben dem Löwenkopf unter einer Krone steht ein geöffneter Zirkel, um den sich ein Papierstreifen mit dem Wahlspruch schlingt: pour non faillir.

Aehnlicher Art ist das Wappen des Mann's; der Löwe jedoch schwarz auf goldgelbem Grunde, mit weißem leerem Balken, ohne Zirkel und Wahlspruch.

Welcher Familie diese Wappen zugehören ist bis jetzt nicht bekannt, obschon es von Wichtigkeit wäre, um näher die Umstände ermitteln zu können, unter welchen das Bild über Meer versandt worden.

Der Kopf des Donatar's hat weniger gelitten, dennoch ist fast nur die stellenweis schlecht retouchirte Untermalung noch übrig. Das ganz bartlose Gesicht, mit leicht gekräuseltem braunem Haar deutet auf keinen Krieger; Stirn und Nase sind edel, der Mund weniger; ein langer schwarzer Rock, wahrscheinlich Sammet, mit schmalem braunem Pelzbesatz, breitet sich am Boden in reichen Falten um den Knieenden her.

Die inneren Tafeln sind ebenfalls manchen Unbilden nicht entgangen. Am meisten stört die ungleiche Abnahme des alten Firnisses, der theils noch einige Köpfe bedeckt, theils den Himmel, das Gewand der Jungfrau und des Täufers trübt und grau färbt. Das Blau fehlt dadurch mehr als nöthig. Auch das Purpurbraun auf der Rückseite vom Mantel des Erzengels ist zu sehr gedunkelt; ebenso der Himmel über Michael's Haupt, so daß die höchsten Lichter in den weißen Flügeln über die ursprüngliche Intention hinaus leuchten. Was aber am meisten zu bedauern, das holde Gesicht des Engels, der Mund ausgenommen, ist fast bis zur Untermalung abgewaschen, doch glücklicher Weise noch nicht übertüncht. Der Kopf des Gerechten auf der Wagschaale dagegen ergiebt sich sogleich als neues Machwerk; in Form ungeschickt, in Farbe trüb, im Ausdruck von störender Stumpfheit. Leider scheint der alte Kopf darunter verloren. Außerdem stören im Rasen und Erdreich des Vorgrundes die

mannichfachsten schlechten Retouchen, die überhaupt im ganzen Bilde auch in den Fleischtheilen häufig vorkommen; und überall fast, wie gewöhnlich, unnütz groß, um ganz geringe Beschädigungen zu überdecken, und jedesmal fahl und schwer. Auch blättert auf der Mitteltafel der Kalkgrund an der einen Fuge bedrohlich ab, und die vielfachen Blasen müssen niedergelegt werden. Eine erfahrene, fleißige Hand könnte alle diese Mängel bald beseitigen und das ganze Werk für lange wieder zu seinem früheren Glanze herstellen.

Dreißigste Vorlesung.

Von andern authentischen Gemälden Hemling's aus der Zeit des Danziger Weltgerichts hat, wie es scheint, sich keines erhalten. Der anonyme Reisende des Morelli berichtet nur, wie ich schon angeführt, „daß er in der Wohnung von M. Pietro Bembo eine kleine Malerei mit zwei Flügeln gesehn; in einer Landschaft den Täufer mit dem Lamm, und die Jungfrau mit dem Kinde, von der Hand des Zuan Memeglino im Jahr 1470, und gut erhalten."

Das nächste documentirte Werk stammt aus dem Jahr 1479. Denn die kleine Darstellung im Tempel mit Hemling's eigenem Portrait, früher im Besitz des Herrn Imbert des Motteletes zu Brügge, ein Bild, das Hemling im Jahr 1478 für seine Schwester im Kloster zum heiligen Geist gemalt haben soll, (Belg. Mus. Gent. II. p. 178.) ist nicht beglaubigt genug, und allzu beschädigt und übermalt, um es hier einzureihn. Die Anbetung aber im Hospital von 1479 ist bekanntlich mit Hemling's Namensschrift versehen.

Hier genügt sich der Meister in vereinzelten Situationen und wenigen Figuren, die er unbefangen gruppirt. Das klare Colorit bewahrt bei geringerer Gluth die gleiche Freundlichkeit; die fein vertriebenen Schatten des Fleisches spielen leicht in's Graue. Der Ausdruck bleibt ernst, doch wird selten in-

tensiv, und erreicht Vollendetes nur in sanften sinnenden Charakteren. Mitunter ist mehr beabsichtigt als zum Vorschein kommt; überhaupt eine in etwas ermattete Milde der Grundzug.

In dem Mittelbilde, dem Opfer der heiligen drei Könige, strebt die Gestalt und der Ausdruck Maria's dem eyckischen strengeren Ernste nach; Christus, lebendiger in Form, lächelt freundlich den Kommenden entgegen. Die Andacht der Weisen geht nicht gar tief, am tiefsten in dem hingeworfenen Greise, der des Kindes Fuß küßt. Der Mohrenfürst, voll Ehrfurcht an seinen Platz gefesselt, nimmt verwundert die Mütze ab. Zur Seite links steht ein Mann aus dem Fenster, der als des Meisters Bildniß gilt; mit schön geformter Stirn, zrücktretenden Augen und Backenknochen, feiner, leise gebogener Nase und zartem Kinn.

Die Flügel sind zum Theil freier; weil Hemling hier selbstständiger seinem Genius folgt.

Besonders schön ist die Anbetung des Kindes. Denn gebricht auch den Engeln die eyckische Heiligkeit, so sind sie nur um so reizender. Der Eine senkt das dadurch beschattete Gesicht, die Stirn bleibt beleuchtet. Die holden Züge, der liebliche Körper, die kleinen Hände und Füßchen des Kindes übertreffen alles bisherige an Zartheit der Malerei. Die Mutter, davor hingegossen, möcht es aufnehmen, in ihren Armen wiegen, aber sie wagt es nicht; still betet auch sie den Heiland an. Joseph blickt, ein theilnehmender Zuschauer, auf die Gruppe.

Die Darstellung im Tempel, auf der rechten Tafel, ist gleichfalls zarter als ernst, obschon der Hohepriester zu Hemling's tieferen Köpfen gehört. Alle sinnen über das Geheimniß der Geburt; das eigentliche Mark und Gebein aber fehlt ihnen, wenn auch nicht Seele und Lieblichkeit. Maria's Hand ist von sprechendem Ausdruck, ihr Gesicht von feinstem durchsichtigem Fleischton. Auch Joseph scheint ganz in den Vorgang versunken, doch ebensosehr mit dem Beutel beschäftigt, in welchem er nach Geld sucht.

Auf den äußeren Flügeln steht rechts, unter einem Rundbogen auf Achatsäulen, der Täufer; im Ausdruck sanft, in Car-

nation nicht belebt. Umher hügliches, grünes Land, Felsen mit bräunlichem Moos, bläuliche Bergreihn in zarter Abtönung; in in einem Gewässer die Taufe Christi.

Veronica mit dem Schweißtuch, auf der linken Tafel, in violettem Gewande mit bläulichem Mantel, hat einen wenig bedeutenden Ausdruck, doch auch ihre Züge durchdringt ein Seelenhauch, wie er Genesende zu beleben pflegt, wenn sie zum erstenmal wieder Sonne und Luft begrüßen. Die Sage, Hemling habe dieß Bild nach seiner Heilung im Hospital gemalt, mag nicht ganz grundlos sein. — Aus demselben Jahre, doch nicht als echt erwiesen, stammt das weibliche Portrait im Besitze des Königs von Holland, das fälschlich als Bildniß der Maria von Burgund angegeben wird. (Passavant, Kunstreise p. 391.) Die Sibylle Sambeth im Johanneshospital, ein gleichfalls geringeres Bild und nicht vollständig beglaubigt, fällt in das folgende Jahr 1480.

Das späteste dem Altärchen von 1479 näher verwandte Werk zu Brügge ist die Madonna mit dem Donator „Martinus de Newenhöven" 1487. Dazwischen vielleicht — im Ausdruck tiefer und in der Färbung feuriger — liegt die bekannte Anbetung aus der Boisseréeschen Sammlung, mit dem Christoph und Johannes auf den Flügeln.

Das Brustbild Christi derselben Gallerie, jetzt in München, kann ich als echt weder vertheidigen, noch als unecht angreifen. Es ist zu lange her, daß ich es gesehn habe. So viel jedoch weiß ich mich zu entsinnen, daß es den Vorwurf eines allzu gemeinen Ausdrucks, (d'une expression trop commune) den Passavant (lettre à Mr. Delepièrre p. 25.) ausspricht, nicht verdient. Die maskenartige Starrheit bei sorgsamster Ausführung ließen sich eher schon tadeln.

Deutlicher als dieses Kopfes erinnere ich mich eines Kleinods unter den Aders'schen Bildern zu London, gegenwärtig Eigenthum des englischen Dichters Rogers; eine Maria in blauem Mantel, die dem Kinde die Brust reicht; umher als Schmuck in den Spitzbogen der Architectur die sieben Freuden

und Leiden der Jungfrau; das Ganze kaum einen halben Fuß hoch. Waagen (Kunstr. u. Künstl. in Engl. II. p. 233.) bezeichnet es als ein „non plus ultra von Feinheit und Präcision“ und theilt ihm „als Beweis der Höhe der Technik eyckischer Schule die größte Wichtigkeit zu.“ Doch möchte er es keinem anderen Meister als dem Johann van Eyck selber beimessen. Ich kann dieß letztere Urtheil nicht sogleich unterschreiben. Wenigstens müßte dann mit gleichem Rechte auch das ausgezeichnete Altärchen zu Dresden als Eyck anerkannt sein, wogegen, wenn auch die übrigen Merkmale zutreffen, der Mangel jener energischen Charakteristik spricht, die bei keinem Werke Johann's ausbleibt.

Von noch vorhandenen Miniaturen nennt Passavant, außer dem berühmten Gebetbuch in der S. Marcokirche zu Venedig, das Hemling unter Beihülfe des Livin von Antwerpen und Gerhard von Gent gefertigt, (Kunstbl. 1823. p. 53.) noch einige Blätter grau in Grau, namentlich einen Gruß des Engels und eine Krönung der Jungfrau in einem Brevier Philipp's des Guten, das die königliche Bibliothek im Haag bewahrt. (Kunstblatt. 1841. No. 9. p. 35.)

Erst in seinen letzten authentischen Arbeiten, wie es scheint, bildet Hemling eine ihm zusagendste Richtung zu voller Eigenthümlichkeit aus. Er verläßt nicht nur, wo er es irgend darf und kann, den größeren Maaßstab der Figuren, sondern erzählt Legenden oder biblische Geschichten so anmuthig, als es vor ihm und nach ihm kein Maler wieder gethan hat. Was er an religiöser Innigkeit in sich trägt verschmelzt sich vielleicht nun erst ungestört mit seiner angeborenen Grazie. Die portraitartige Treue fällt minder auf, der Fleiß erscheint nicht zu mühsam, das ausführliche Detail thut der Lebendigkeit keinen Eintrag mehr, und vor allem, als bejahrterer Mann, gewinnt er noch einmal die liebliche Unschuld wieder, die sonst nur ein Vorzug der Jugend ist, hier aber durch Erfahrung und Virtuosität um so gewisser wirkt.

Für diese Stufe sind die Täfelchen auf dem Sacramentshause der Ursula am bezeichnendsten. Man möchte sie bei dem

ersten Blick für ein Jugendwerk halten. So naiv ist die Auffassung. Ein Document jedoch über die Translocation der Reliquien in dieß neue Behältniß scheint zu beweisen, daß sie erst können im Laufe des Jahres 1488 vollendet sein. Die Ceremonie ward mit vieler Pracht gefeiert, und nach einer großen Messe den Gläubigen bei dieser Gelegenheit eine vierzigtägige Indulgenz bewilligt. Das Document, dessen Inhalt die châsse d'Ursule (Fol. 26.) publicirt, ist noch im Archiv des Hospitals vorhanden.

Auf der ersten Tafel an der langen Seite des Kastens ist die Ankunft der Eilftausend in Cöln zu sehn. Ganz im Vorgrunde, kaum erst vor dem reinlichen Steindamm angelangt, liegen zwei Schiffe mit eingerefften Segeln. Der klare Strom spiegelt den nächsten Thurm und das letzte Abendlicht wieder. In einem der Nachen heben drei Diener Gepäck vom Boden und tragen es fort; die Jungfraun sind zum Theil schon am Lande, wo Sigillendis, wie die Legende sie nennt, die Ursula empfängt. Dahinter wölbt sich mit zierlichen Rundbogen das alte Thor von Cöln, durch das die früher schon Ausgeschifften die Stadt betreten. Weiter im Hintergrunde ragen der Beyenthurm, die Martinskirche, und der Chor des Doms empor, Dächer und Thürme reinlich dazwischen. Ueberall ist Leben, nirgend Gewühl; nur die stille Ankunft, das fromme Begrüßen, das sittsame Weiterwallen einer jungfräulich heiligen Schaar.

Die Situation des zweiten Bildchens bleibt fast dieselbe; durch verschiedenes Local und glückliche Composition wird sie neu. Zwei Schiffe liegen vor Basel, dem grasbewachsenen Ufer nahe, in schattentiefem Wasser vor Anker. Die Schiffer, nette Figürchen in knappen Jäckchen, sind mit dem Aufziehn der Segel beschäftigt. Die Jungfraun mit hellen blonden Köpfen sitzen meist noch still in den Nachen; ein dritter segelt so eben heran. Als Hauptgruppe steigt wieder Ursula im Mittelgrunde an's Ufer, von den Ihrigen freudig mit zärtlicher Treue begrüßt. Durch das Thor einen Hügel hinauf wandern Andere paarweise aufwärts, keusch geschürzt, wie echte Pilger. Alpengletscher

schließen die Ferne. Es ist das mildeste Bildchen; Heransegeln, Harren am Ufer und Weiterwandern nach einem Asyl ist so episch naiv in menschlichen Zügen ausgeführt, daß sich nichts Hübscheres sehen läßt.

Mit der dritten Tafel steigt der Eindruck. Durch Thor und Straße zu Rom wallen die Jünglinge und Jungfraun einzeln heran; im Mittelgrund gedrängter knien sie vor dem heiligen Vater, der sie segnend empfängt. Cardinäle und Bischöfe theilen die Andacht, doch nicht in tiefer Versenkung; ja einige verläugnen nicht ganz ihre Neubegier. Reizend aber in Form und Gruppirung sind im Innern des Gebäudes, in das man durch einen offenen Bogen blickt, die Taufe der noch heidnischen Männer und die Beichte des Bräutigams, so wie Ursula selbst, die das Abenmahl nimmt.

Die drei letzten Tafeln auf der entgegengesetzten Seite des Häuschens führen noch einmal an den Rhein zurück. Schon ist Ursula in Begleitung des Papstes wieder in Basel angekommen. Aus weiter Ferne sehn wir sie gegen das Thor ziehen, dann verbirgt sie die Stadt, bis der Zug sich dem Ufer nähert. Als Hauptscene wird im Mittelgrunde die Abfahrt des heiligen Vaters vorbereitet. Im Vorgrunde sitzt er bereits im Schiffe; zur belebenden Füllung des Raumes rudern zwei Knechte ein anderes Boot voll Jungfraun heran. Hier erreicht der Ausdruck die schönste Spitze. Ursula ragt noch als Erste hervor, über allen aber schwebt eine Ruhe und Heiligung, als ob durch die Nähe des Statthalters Christi der Geist Gottes selbst gegenwärtig wäre.

Das fünfte und sechste Bild, in Landschaft und Gruppirung zusammenhängend, doch in Situation getrennt gedacht, geben die Scenen des Martertodes. Ueber den ganzen Hintergrund erstreckt sich die Stadt Cöln, kirchenreicher noch als auf der ersten Tafel. Links sind die Zelte des Kaisers. Zehn Söldner, paarweise im Vorgrunde vertheilt, gedrängter im Mittelgrunde greifen die Wehrlosen an. Doch Einer nur in heftiger Leidenschaft, die Uebrigen ohne Wildheit; mehr auf das Bogenspannen,

Zielen, Schießen und Zustoßen aufmerksam. Einige sogar milden Sinnes. Selbst die Feinde der Religion scheinen religiös.

In drei Hauptgruppen stellt sich die Marter gesteigert dar. Zunächst im Vorgrunde fahren die Nachen mit aufgeblähten Segeln heran, in dem ersten die Mädchen, in betender Er-Erwartung vor den Pfeilen zurückweichend, das Haupt verhüllend; in ihrer Mitte die Lieblichste eben getroffen, die Arme emporgestreckt; die Männer zur Hülfe unfähig schauen angsterfüllt zu. Lebendiger noch ist die Situation in dem zweiten Schiffe. Hier drängen sich die Krieger, hier laufen sie an, und schon ist dem frommen Bräutigam das breite Schwerdt in das Herz gestoßen; sterbend sinkt er in Ursula's, in eines Gefährten Arme.

Das sechste Bild zeigt am Ufer in etwas größeren Figuren das Martyrium der Ursula. Mit den zwei letzten Begleitern steht sie vor dem heidnischen Fürsten, der auch sie zu erschießen befohlen hat. Doch selbst er scheint erschreckt, daß die Jungfrau sterben soll, und die Ritter umher stehen da, fast trübe auf den Ausgang gespannt; nur der Vorderste freut sich des Schusses, zu welchem ein Söldner den Bogen anlegt. Ursula erwartet ergeben den drohenden Tod, den sie doch mit unwillkührlich erhobner Hand von sich abzuwehren versucht. Ganz im Vorgrunde schaut ein am Boden liegendes Hündchen, ein weißes Windspiel, mit klugen Augen empor.

So ist das Ganze aus einem Gusse mit Mannichfaltigkeit durchgeführt. Nie überfüllt oder nur gehäuft. In den Schiffen bleibt immer noch Raum für die Wendung des Kopfs, die Stellungen des Körpers; und es sind ihrer nie mehr als nöthig zur Anschauung einer Menge, einer Schaar. Die Gruppirung macht sich nach Local und Scene von selber, mit eben genügender Lebendigkeit, um nicht den Ausdruck frommer Stille zu überschreiten. Zur Raumausfüllung der Mittelgründe hilft die städtische Architectur in schönster Wirkung und stimmt zu den verschiedenen Zuständen auf's allervortrefflichste. Die Färbung ist wärmer fast als in andern Werken. Directes Blau, außer dem Himmel, wird selten sichtbar, auf jeder Tafel aber brennt das

feurigste Roth, das saftige Grün des Rasens und der Gewänder prangt in voller Sättigung, das Gelb wird durch goldigen Fleischton und lichtes Erdreich ersetzt, die beleuchteten Segel scheinen lustig hervor, und fast nur die Schiffe, die Thore und Kirchen mäßigen und kühlen neben dem bescheidenen Violett und sanften Lila die allzu feurige Gluth. —

Die übrigen Räume sind der Verherrlichung der Ursula mit ihren Jungfraun gewidmet.

Auf dem Spitzdach zeigt das mittlere kreisrunde Bild noch einmal in halben Figuren die Ursula mit ihren Gefährtinnen und zweien Bischöfen zur Gemeinschaft der Märtyrer erhoben. Die Physiognomien bei dem größeren Maaßstabe sind individueller und fromm herausschauend, doch nicht im Ausdruck vertiefter. Auch fehlen der Schmelz und die Gluth der Farbe. Ebenso in den musicirenden Engeln zu jeder Seite, zarten, bescheidnen Figürchen.

Am sichtlichsten wird der Unterschied zwischen Hemling und Eyck auf dem Rundbild der zweiten Dachfläche, das die gekrönte Ursula auf goldenem Stuhl in weißem Gewande, zwischen Gott Vater und Christus darstellt, rechts und links musicirende Engel; im Ausdruck bedeutend schwächer, auch minder leuchtend in Farbe.

Gelungner sind die größeren Tafeln der Giebelseiten. Auf der einen breitet Ursula mit dem Pfeil, als mater pietatis, den weiten Mantel über die Jungfraun. Die hintersten Gestalten, in tiefem Dunkel, sind doch von prächtiger Klarheit des Tons, der sich durch vielfache Schattennüancen bis zu den Vordersten fortzieht, die in hellem Licht stehn.

Das Feld gegenüber füllt Maria mit dem Kinde aus; vor ihr zwei Schwestern des Hospitals in der Ordenstracht, Portraits, von weichen Zügen, doch mattem Fleischton. —

Am nächsten in Darstellungsweise stehn diesem Meisterwerke die sieben Freuden der Maria, ehemals den Boisserée's zugehörig, jetzt in der Münchner Pinakothek; kaum weniger unschuldig und von gleicher Lieblichkeit; in anmuthiger Vertheilung der verschiedenen Scenen das kunstvollste Bild von allen.

Ob Hemling auf den letzten Tafeln, die er in Spanien gemalt, die ähnlichen Grundzüge wiederum reicher entwickelt habe, läßt sich nicht mehr bestimmen.

Die Darstellung der Passion im Dome zu Lübeck aus dem Jahr 1491, (Kunstbl. v. 28sten Nov. 1822.) die neuerdings dem Hemling beigemessen wird, kenne ich leider bis jetzt nicht aus eigenem Anblick. Herrn v. Rumohr's frühere Schilderung in Schlegel's deutschem Museum so wie mündliche Beschreibungen von Kunstfreunden und Kennern machen obige Annahme keinesweges unglaublich.

Sollte es jedoch minder vortrefflich sein, so könnte es von einem der gleichzeitigen Schüler herrühren, die sich in Hemling's Malweise und Auffassungsart, Einige vollständig, Andre mit geringerem Glück, hineingelebt oder gleich ihm aus derselben Quelle geschöpft haben.

Als Beleg für die Existenz solcher Meister lassen sich im Capitelsaale des Hospitals ein kleines Altärchen, das die Grablegung darstellt, und das große Flügelbild, die Vermählung der Catharina nennen; so wie in der Academie der große Christoph und die Taufe. Daß diese sämmtlich von Hemling's Hand seien, muß ich ebenso bezweifeln, als ich andre bereits für Rogier van Brügge abgezweigt habe. Mit Hemling's Namen ist es bisher wie mit dem des Johann van Eyck ergangen. Was nur von Vielen herrühren kann, hat man, Geringeres und Bestes, nach unsicherer Tradition diesen Beiden allein zugetheilt; dem Hemling nicht weniger als achtzig Bilder. (châsse d'Ursule fol. 4.)

Die Grablegung mit der Jahreszahl 1480, soweit ich mir das Bild wieder vergegenwärtigen kann, nähert sich noch jener strengren Behandlung, der Rogier van Brügge in seiner früheren Zeit getreu war, und steht den documentirten Hemling's nach Passavant's Bemerkung an Kraft des Colorits, Lebendigkeit der Charaktere und richtigem Verständniß der Zeichnung nach. Die Buchstaben A. R. jedoch neben den Ziffern sind nicht auf den Namen des Meisters, sondern des Eigenthümers Adrian Rheims zu beziehn. (Passavant, Lettre à Mr. O. Dellepierre. p. 28.)

Die Vermählung der Catharina, auf dem Rahmen als ein Werk Hemling's aus dem Jahr 1479 bezeichnet, ist bis jetzt in Bezug auf Echtheit unangefochten geblieben. Neuerdings noch beschreiben Schnaase (Nieder. Briefe p. 354—57) und Kugler (Handb. d. Gesch. d. Mal. II. 65—67.) dieß Bild ausführlich und preisen es als eins der vorzüglichsten. Nun gleichen allerdings die Figürchen und Gruppen auf den Flügeln und im Hintergrunde des Mittelbildes in Färbung, Bekleidung, Gestalt und Bewegung denen in der Geschichte der Maria und auf dem Reliquienkasten, ohne den Character directer Copie an sich zu tragen, und in den größeren Gestalten erinnert Manches an das jüngste Gericht; dennoch lassen sich mehr Gründe gegen als für Hemling angeben.

Die Namensaufschrift ist neu, das Gelingen mehr noch als ungleich. Neben Vortrefflichem steht auf jeder Tafel Schwaches, sei es in Zeichnung oder Farbe und Ausdruck. Besonders die äußeren Flügel würden den Ruhm des Meisters in keiner Rücksicht rechtfertigen.

Im Mittelbilde sind die halblebensgroßen Figuren in strengerer symmetrischer Anordnung als selbst auf eyckischen Tafeln der ähnlichen Art; wogegen die mannichfachen Scenen aus der Lebensgeschichte des Täufers und Evangelisten Johannes im Hintergrunde einen schärferen Gegensatz bilden, als irgend in anderen hemlingschen Werken. Einige weibliche Köpfe, der Maria z. B. und Salome, bezwecken, ohne sie erreichen zu können, jene sculpturartige Modellirungsweise der Eyck's, der Hemling sonst nirgend nachstrebt. Unter den Farben der Gewänder außerdem kommt zweimal ein stumpferes Braun vor, das ihm nicht eigenthümlich ist.

Die Figuren des rechten Flügels sind allzu schlank und über den Hüften von beinahe bienenartigem Einschnitte; die gewagte Verkürzung in dem liegenden Rumpf des Täufers ist mißlungen, besonders mangelhaft aber in Farbe und Form der unbedeckte Theil der Füße.

Der linke Flügel, die Vision der Apokalypse, läßt mehr

schon auf Hemling schließen. Die Composition ist übersichtlich, ohne Phantastik und Uebertreibung, im Schrecklichen maaßvoll, und von sauberster Reinlichkeit, obschon nicht von Hemling's gewohnter Naturtreue und Wahrheit.

Noch weniger als dieses berühmte Werk gehört ihm der Christoph in der Akademie zu, den Fr. v. Schlegel (Europa B. II. Heft II. p. 36.) mit großer Liebe als ein Vorbild geschildert hat, „wie man landschaftliche und einsiedlerische Gegenstände der heiligen Geschichte behandeln müsse."

Die daneben hangende Taufe aber rührt augenscheinlich von einem Schüler her, der schon mit Absicht ohne eigne Erfindung und Gründlichkeit das Beste benutzt und zusammenfaßt, was ihm die Vorgänger überliefert haben.

Von einem directeren Schüler oder gleichzeitigen Nachahmer dagegen beschreibt Passavant drei Bilder, welche in neuester Zeit aus Mailand in das Städelsche Institut gekommen sind. Sie stellen die Geburt des Täufers, die Taufe Christi und die Enthauptung des Johannes dar. Vortrefflich in der Ausführung und den Charakteren, doch in Farbe von geringerem Leuchten. (Lettre à Mr. Delepierre p. 27.)

Wir haben zuerst die Gebrüder van Eyck betrachtet, dann die wachsende Selbstständigkeit der Schule.

III. Der letzte Punkt, der noch übrig bleibt, betrifft die Auflösung dieses gesammten Typus neben dem neuen Elemente, das sich abgesondert auszubilden anfängt.

Die bestimmte Darstellungsart Hubert's und Johann's war in den wenigen Richtungen, die noch eine neue Behandlung zuließen, gleichfalls erschöpft.

1. So können jetzt statt originaler Meister nur Nachahmer auftreten. In ihrer erlahmenden Production geht das Beste

verloren. Die Individualisirung wird leerer, die Charakteristik schwächer, die Innigkeit und Liebe, und mit ihr die seelenvolle Poesie der Anschauung bleiben aus. Von solchen Werken, in Treue und Fleiß immer noch vortrefflich, sind mehrere Proben übrig. Man muß sie namenlos lassen, und kann nur die Kenner und Liebhaber nicht genug warnen, dergleichen Bilder mit ursprünglichen Erzeugnissen zu verwechseln.

2. Thut sich eine Selbstständigkeit noch hervor, so kann sie nur darin bestehen, daß sich die prosaische Naturwahrheit energisch an die Stelle poetischer Auffassung setzt. Hievon liefert kein anderer Meister ein schlagenderes Beispiel als der ältere Anton Claessens in seinen Hauptwerken vom Jahre 1498, die aus dem Rathhause zu Brügge nach Paris und von dort zurück in die Academie gekommen sind. Sie stellen in zweidrittel lebensgroßen Figuren Scenen dar, wie sie sich für einen Gerichtssaal eignen. Auf der ersten Tafel läßt Cambyses den ungerechten Richter auf seinem Amtsstuhl ergreifen, zwei Bogen öffnen den Blick auf die Straßen der Stadt; die andere zeigt vier Henker beschäftigt, dem Verurtheilten auf dem Martertische in Gegenwart des Monarchen die Haut vom Leibe zu ziehn, im Hintergrunde sitzt ein neuer Richter auf dem mit der Haut des Geschundenen überzogenen Stuhle.

Landon (Annales du Musée du Louvre. XIV. tab. 69. XVI. tab. 25.) erzählt, daß an öffentlichen Tagen das pariser Volk haufenweise vor diesem Bilde gestanden, und es wie eine wirkliche Hinrichtung mit Wohlgefallen betrachtet habe. Dieß ist die beste Critik. Cambyses, der Richter, die Henker und Bürger sind alle Portraits, in Colorit kräftig und braun in den Schatten, von richtiger Zeichnung und sprechenden Zügen, in Form und Färbung aber nicht ohne Härte, und bei aller Lebendigkeit doch ohne eigentliches Leben.

Das letzte Verkommen endlich der Schule, dem gegenüber sich nur ausgezeichnete Meister, wie Mabuse und Bernard von Orley, im Bedürfniß nach neuer Bildung den Italienern zu-

wenden, überragt schon der Zeit nach den Endpunkt dieser Periode, und ist erst in der folgenden zu berühren.

3. In der jetzigen tritt jedoch noch die Originalität eines Meisters hervor, dessen Seltsamkeit unter den niederländischen Malern dieses Jahrhunderts als Ausnahme dasteht. Keinem Kundigen kann es entgehn, daß ich auf Jeronymus Bosch hindeuten will.

Schon van Mander, der fast keine größere Biographie ohne einleitende Reflexionen anhebt, beginnt Bosch's Lebensgeschichte mit der Betrachtnng, mannichfach seien die Neigungen, Behandlungsarten und Werke der Künstler, und jeder sei Meister in der Gattung geworden, welche die Natur ihm durch die Lust dazu angewiesen. So verhalte es sich auch mit den abentheuerlichen Gesichten, die Jeronymus im Kopfe gehabt, und zu ebenso freundlichem als graulichem Anblick mit dem Pinsel ausgedrückt habe.

Geboren wurde Jeronymus zu Herzogenbusch in Nordbrabant; das Jahr aber seiner Geburt ist ebenso wenig als das seines Todes und der Name seines Lehrers ausgemittelt. Seine Blüthezeit fällt zwischen 1450—1500, und bald genug waren seine Werke auch in Italien bekannt und beliebt. Schon der anonyme Reisende beschreibt deren mehrere. Lomazzo (lib. VI. p. 350. Fiorillo Gesch. der zeichn. K. in Deutschl. II. 332.) findet ihre fremdartigen Gestalten und schauderhaften Träume ganz einzig und wirklich göttlich. Die meisten Bilder jedoch sind noch heutigen Tags in Spanien, sei es, daß Bosch sie dort selber gemalt, oder daß die katholisch düstere Anschauung spanischer Geistlichen vorzugsweise in diesen Gemälden die heilsame Seelenqual eines schauerlichen Ergötzens gesucht und befriedigt habe. In den Niederlanden und Deutschland gehören sie mehr zu den Seltenheiten.

Daß ein Maler wie Bosch gerade neben der eyckischen Schule hergeht, ist sehr wohl erklärlich. Die eyckische Conception hat von ihrer Darstellung den Ausdruck, schmerzlicher Reue und Buße nur fern gehalten, weil sie sich selten genöthigt

gesehen, als ihren Inhalt auch die menschliche Verderbtheit mit aufzunehmen. In dem Volksbewußtsein aber wie in der Lebenserfahrung der Einzelnen ist der Anblick von Geldgier, Unkeuschheit, Wollust und Völlerei ebenso gegenwärtig, als die Gewohnheit kirchlicher Andacht, und generalisirt sich zu den Vorstellungen von Sünde und Verdammniß.

Eine so real auffassende Kunst als die Malerei dieser Zeit wird sich deshalb das Problem stellen müssen, auch diesen Stoff in lebendiger Frische vor Augen zu bringen. Dieß ist die Aufgabe, der sich Bosch unterzieht. Aus der entgegengesetzten Anschauung entsprungen, muß auch die Art ihrer Lösung engegengesetzt sein, und zwar für die Stufenfolge der Gegenstände in sichtlicher Steigerung. — Den Kreis der Religion will Bosch nicht verlassen. Im Gegentheil sind den Situationen aus dem Leben Christi und der Legendengeschichte mehrere seiner Bilder gewidmet. Van Mander z. B. führt eine Flucht nach Aegypten und eine Kreuzigung an, die er in Amsterdam gesehen, so wie zu Harlem die Disputation zwischen Gläubigen und Ketzern, und rühmt durchweg die „staticheydt“, in welcher Christus, Maria und Heilige dargestellt seien. Ebenso erwähnt Fiorillo (II. p. 333.) der Erschaffung des Menschen in dem Kloster St. Laurenz im Escurial, der Dornenkrönung und des Verraths zu Valencia, und in der Belvederegallerie zu Wien des Erzengels Michael, der den Drachen bekämpft. — Doch auch bei diesen Gegenständen schon geht Bosch gern seinen eigenen Weg.

Auf der Flucht nach Aegypten, erzählt van Mander, sei eine Herberge dargestellt, mit allerlei Volk umher, und ein großer Bär, den der Führer für Geld tanzen läßt. Auch spricht er von „bootsighen“ Gesichtern den „statighen“ gegenüber. Bosch will ausdrücklich den Zwiespalt der Religion und des Welttreibens zum Bewußtsein bringen. Zu dem Standpunkt eines freien Humors aber kann er sich noch nicht erheben. Er versucht es, das Gelingen muß er jedoch späteren Zeiten überlassen. In wie weit er dagegen und in welchem Typus den Ausdruck des Heiligen trifft, weiß ich nicht zu beurtheilen.

Der ähnliche Gegensatz schärft und vermannichfacht sich in einem zweiten Kreise von Gegenständen, in denen die Macht des Bösen diesseits und jenseits der irdischen Welt den Angelpunkt abgiebt. Der eyckischen Schule sagt das Diabolische wenig zu. Vorzüglich läßt sie im Weltgericht, das überdieß kein Lieblingsgegenstand ist, das Local der Hölle, die Art und der Grade der Strafen noch unberücksichtigt. Jeronymus Bosch macht es umgekehrt. Als der erste unter seinen Zeitgenossen nimmt er die Vorstellungen von Versuchung durch höllische Geister, von Reinigung und ewiger Qual zum durchgreifenden Inhalt. Für dieses Gebiet muß der Phantasie allein überlassen bleiben, sich aus der umgebenden Welt das Nöthige auszuwählen. Bosch sinnt sich am liebsten in thierische und menschliche Mißbildungen hinein, und vollständig ist er erst dann zufrieden, wenn er die frappantesten Metamorphosen, die widersprechendsten Mischungen zu neuer Bedeutung, symbolisch verständlich und naturwahr zugleich, ineinander gefügt hat. Aberwitzig und spuckhaft, aber doch von so kühner Erfindung, so anschaulich und zum Greifen nahe, daß man zweifeln möchte, ob man der eigenen Erfahrung, oder dieser in aller Verwirrnng klaren Einbildungskraft trauen soll. Dieselbe Mühe verwendet er auf das Local. Hier gleicht es verfallenen Burgen, dort niederländischen Küchen, das Erdreich dazwischen ist durch Sümpfe getrennt, durch Brücken verbunden, und Thürme und Giebel speien in knisterndem Brande Flammen und schweflichen Qualm empor.

Dieß abentheuerliche Local jedoch mit allen Frazzen, die es beleben, ist mehr eine ernsthafte Glaubensache als ein Spiel des Witzes. Wie Eyck die Andacht, so will Bosch Entsetzen erregen, wenn auch mit grauender Lust gemischt, und stellt so real nur dar, damit wir den wirklichen Ort der Verdammniß erkennen sollen. Von Traumgebilden ist nur höchst selten zu sprechen. Er ist ein wacher Meister, der auch uns dadurch erwecken will, daß er der Weltlust ihre täuschende Lebensmasken abzieht, und das wahre Antlitz, das er dahinter erblickt, als Todtengebein, Thierheit und Verkrüppelung schildert.

Ueber die bestimmte Behandlungsweise kann ich Näheres wenig sagen. Im Berliner Museum (Abth. II. Classe I. No. 87.) hängt unter Bosch's Namen ein großes Flügelbild, das auf der rechten schmalen Tafel das Paradies und den Sündenfall, auf der linken und dem Mittelbilde die Hölle mit Verdammten und Teufeln in buntester Fülle ausmalt. In den Figuren aber und dem Gesichtstypus Eva's und Adam's, Gott Vaters und der Sünder, in den Thieren des Paradieses, in der Technik und Farbe lassen sich bei vielen fremdartigen Zügen die Hand und der Pinsel des Lucas Cranach so wenig verkennen, daß sich das Ganze als eine, vielleicht frühe Nachbildung dieses Meisters nach einem Hauptwerke des Jeronymus Bosch ergiebt.

Meine Richtschnur ist deshalb nur eine neuerdings der Berliner Gallerie einverleibte Versuchung des heiligen Antonius, durch Bosch's eigene Namenszüge als echt documentirt, und von jenem größern Bilde nicht nur in Färbung und Praxis, sondern auch in der Composition wesentlich abweichend. In diesem Bilde stellt sich heraus, daß Bosch die Natur muß wakker durchmustert haben. Doch nicht mit so gründlichem Fleiß als die Eyck's. Die Selbstständigkeit seiner Phantasie unterbricht jenes stille Forschen, und scheint ihn auch zu Flüchtigkeiten verleitet zu haben. Doch überbietet er seine Zeitgenossen sowohl in Freiheit der Formen, als auch im Ausdruck der raschen Bewegungen, des heimlichen Schleichens und langsamen Kriechens. Seine Charakteristik ist jedesmal ohne Zwiespalt von Absicht und Gelingen, und im Einzelnen oft von treffendem Witz. Die Räume, obschon voll von Menschen, Thieren, Baulichkeiten und landschaftlichem Detail, erscheinen selten überfüllt, hin und wieder sogar leer; die Gruppirung erhebt sich meist bei vielbewegter Lebendigkeit zu einfacher Abrundung, doch hat die Gesammtcomposition nur der Bedeutsamkeit nach Fluß und Zusammenhang; nach Außen kann sie häufig unmotivirt erscheinen, und was der Maler mit den einzelnen ernsthaft travestirenden Kobolden, Gnomen und Schreckgestalten gewollt, ist schwer zu ent-

ziffern. In Schatten und Licht, in kühlen und glühenden Tönen treibt er es mit Absicht zu weit schärferen Unterschieden als Johann van Eyck und dessen Schüler. Zinnober, Saftgrün und feuriges Braun stellt er gern lehmgrauen Tönen mit bläulichen Tinten oder blaugrünen Fernen entgegen; die gelben und rothen Flammen contrastiren scharf mit dem schwarzbraunen Rauch, und helle Lichtblitze spielen keck auf den grünen Teichen, oder den Stahlrüstungen, die seine Gerippe tragen. Bosch scheint es durchweg mehr auf Gegensätze als auf Vermittlungen abzusehn, so daß auf den nächsten Blick das Ganze für Manchen den Eindruck einer noch rohen Färbung macht. Dennoch ist ihm ein vielbeobachtendes Auge nicht abzusprechen. Er bildet nur als Begründer einer neuen Richtung erst unvollkommen, was diese zu leisten im Stande ist, aus. Die Breughel's aber, der ältere und jüngere Teniers, ja Rubens selbst, wenn ich nicht irre, haben ihm nach dieser Seite viel zu verdanken. Denn auch in der technischen Behandlung kann er als erster Vorgänger in jenem flüchtigeren Antuschen braungrüner und saftbrauner Töne gelten, in welche dann mit sicherer Hand die bestimmteren Formen und Farben hineingesetzt sind.

Auf nähere Beschreibung kann ich nicht eingehen; die Bilder dieses Meisters werden am wenigsten durch Schildrungen deutlicher.

Ueber eine dritte Gattung fehlt mir aus Mangel an Anschauung jedes Urtheil. Ich meine die mystischen und symbolischen Darstellungen, zu denen besonders das „omnis caro foenum“ im Escurial gehört.

Ueberhaupt ist Bosch mehr ein merkwürdiger als ein hervorragender Maler, und seine Bedeutung für diese Epoche kann ich nur darin finden, daß er die bisher geltende Behandlungsart auflöst. Die cölnische und eyckische Schule suchen nicht vornehmlich das darzustellen, was in der Natur, in dem menschlichen Charakter und Lebensbereich von Gott scheidet, sondern was mit ihm verbinden und aussöhnen kann: die Unschuld

das Gute, die kirchliche Frömmigkeit. Bosch im Gegentheil, wenn auch mit religiösem und sittlich gutem Auge sieht nur das Arge und Sündliche, er verlegt das Böse mitten in die Welt, die Welt in die Hölle, und für seine muthige Phantasie, jemehr sie im Angesichte des Teufels nach Wahrheit ringt, wird die irdische Verkehrung des Heiligen nur durch Verkehrung der sonst gewohnten Gestalten anschaubar.

Ein und dreißigste Vorlesung.

Wenn für die erste Hauptstufe unsrer Periode die *cölnische* Schule den Mittelpunkt bildet, so geht wie wir sahen, die *zweite* von Hubert und Johann van Eyck aus. Die vertieftere Anschauung und vollendete Virtuosität derselben beschränkt aber ihre Einwirkung nicht auf die Reihefolge bedeutender Schüler in Brügge, Gent und Harlem, sondern verbreitet sich auch von der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts über die Meister in Cöln, Westphalen und Oberdeutschland.

Mit diesen Einflüssen können wir einen *dritten* Abschnitt beginnen.

Die deutschen Schulen waren, im Grundcharakter dieser gesammten Epoche, dem Streben gefolgt, die religiösen Stoffe in Gestalt ihrer eignen Gemeinde vor Augen zu stellen. Den nächsten Typus jedoch bilden sie dadurch aus, daß sie die particulärer bestimmenden Formen und das tiefer zusammenfassende Innre vorerst noch bei Seite lassen.

Nun bringt aber die fortwachsende Entwickelung weltlicher Interessen nicht nur im *wirklichen* Leben an jedem besonderen Individuum einen vielseitigen Ausdruck des Charakters zum Vorschein; sie verlangt bei der angegebenen Kunstrichtung auch die Mitaufnahme desselben in die *malerische* Composition. Keine Schule befriedigt dieses Bedürfniß in höherem Grade als die altflan-

drische. Den Deutschen bleibt, ihrer bisherigen Auffassung nach, nichts anderes übrig, als sich aus den Niederlanden her das einzupflanzen, was ihnen nicht ohne fremde Nachhülfe besser gelingen will. Doch bei schärfrer und reicherer Charakteristik muß auch der religiöse Ausdruck eine Wandlung erfahren, und Beides wieder kann nur in sofern geschehn, als die Oelmalerei gegen die frühere Praxis eingetauscht wird.

Dieß dreifache Aufnehmen bleibt keineswegs ein nur passives Lernen. Das nationale Element ist hiefür viel zu mächtig und frisch. Theils daher ziehn die deutschen Schulen in Form und Färbung nur so viel zu sich heran, als mit ihrem früheren Typus vereinbar ist, theils, ohne den Gegensatz zu scheuen, stellen sie Fremdes und Eigenes neben einander, und stoßen erst später das allzu Heterogene wieder aus.

Soll hierin aber ein Fortschritt liegen, oder sich vorbereiten, so muß aus dieser Einigung ein volleres Resultat hervorgehn, in welchem die deutsche und flandrische Richtung zu einer höheren Stufe gelangen.

Drei Punkte lassen sich für die Weiterbewegung als die erheblichsten angeben.

1. Die Grundzüge der voreyckischen Meister, die cölnische Schule an ihrer Spitze, sind im Ausdruck das Schuldlose und jugendlich Frohe, das offen aus allen Zügen herausblickt; in der Form bei geringer Individualität das Liebliche und doch wieder Großartige und Edle; in der Färbung das Helle, Klare und Freundliche. Johann van Eyck statt dessen bringt die reiche Naturumgebung herzu, das kirchliche und häusliche Local, und für die Charactere die volle Besondrung in sculpturartiger Strenge, detaillirender Modellirung, tieferem Farbenton und verstärkter Scala von Schatten und Licht. Mit der Particularität und Bestimmtheit der Form aber soll in der Malerei sich auch der von Innen belebende Ausdruck steigern. Daß Johann diese Forderung vernachläßigt habe, ist nicht zu behaupten. Doch der stumme Glaube, in welchem er alle seine Gestalten reich an äußerer Erscheinung festhält, bleibt für sie, wie für uns ein

Geheimniß des inneren Gemüths. Das dichte und feste Verkörpern läßt den Ausdruck der Seele schwer hindurch. Sie geht nicht verloren, aber sie kann sich nicht ungehemmt aufthun. Man muß ihr lange mit Vorliebe nachspüren, ehe ihr verborgenes Leben vollständig erkennbar wird.

So stehen die bisherigen Hauptrichtungen einander in Form, Färbung und Ausdruck gegenüber. Sollen sie sich vermitteln, so dürfen die Deutschen allerdings die flandrische Charakteristik und Farbenbehandlung aufnehmen, zugleich aber müssen sie das erfüllen, was die eyckische Schule zu wenig bezweckt. Sie haben das Innere klarer an's Licht zu ziehn und in Handlung zu setzen, damit es in allen Vorgängen unmittelbar zu Tage komme. Die Form muß mit anderen Worten trotz ihrer Fülle und Genauigkeit theils reicher und freier bewegt, theils durch feiner beseelende Färbung zwiefach belebt erscheinen.

2. Ein anderer Punkt ist nicht minder wichtig. Die Anschauung der eyckischen Werke bleibt neben dem Kunstgenuß immer ein Kirchgang. Johann tritt, dem Sinn und Geist nach, mit keiner Situation aus dem Gotteshause heraus, in welchem jeder Ausbruch der Leidenschaft schweigt. Die Schüler und Nachfolger können sich dieser Beschränkung zwar weniger fügen, auch sie jedoch verlebendigen Scenen aus der Geschichte Christi und seiner Heiligen am liebsten in der Weise, daß sie vornehmlich die Gesinnungen und Gemüthszustände malen, zu denen eine fromme Gemeinde durch den Anblick dieser Ereignisse bewegt werden würde.

In dem weiteren Fortgang aber darf die Geschichte des alten und neuen Testaments keine bloße Gelegenheit für die Darstellung sinnender Andacht bleiben, sondern das lebendige Geschehen selbst muß die Aufgabe sein. Jede Art, jeder Grad der Empfindung, Begier, That und Duldung, die zu diesen Auftritten irgend gehören, müssen auf den erweiterten Kreis der Veranschaulichung übertragen werden. Ein solches Bemühn zeigt sich in den deutschen Schulen häufiger als bei den Niederländern. Eigentlich wirksam jedoch können jene es nur durch die festere Individualität der

Charaktere ausbilden, die sie jetzt erst hinzugewinnen und in reger Bewegung ergreifen.

3) Hiemit steht nun ein dritter Punkt in engem Zusammenhange. Die sinnende Heiligung giebt bei den Eyck's den Angelpunkt. In der Versöhnung, die dadurch zu Stande kommt, sind aber zwei Seiten verknüpft, die weder in der Geschichte Christi noch in den Legenden der Märtyrer oder dem Leben der Gegenwart nur ihre ruhige Einigkeit darthun. Wie sich der irdische Mensch vor Gott und den Heiligen beugt, sucht er sich ebensosehr von ihnen loszuringen, und sich auf sich selbst zu stützen. Innerhalb der religiösen Sphäre geben die Stadien der Passion für die Darstellung dieser Widersacherschaft den angemessensten Gegenstand. Die flandrische Schule hatte dergleichen Vorgänge gleichfalls nicht ausgelassen. Wenn aber Johann dem Ausdruck weltlicher Thätigkeit keinen weiteren Spielraum gönnt, als er bei guten Bürgern und edlen Fürsten während der Beichte und Messe einnimmt, so ziehn auch die Schüler bei jenen Scenen durchweg das ergebene Leiden, oder den Schmerz und die Bekehrung umstehender Zuschauer in den Vorgrund. Zur eigentlichen Darstellung des Brutalen und Bösen müssen sie sich immer Zwang anthun. Auf unserer Stufe kommen die Verspottung, Dornenkrönung, Geißelung, Kreuztragung und Kreuzigung nicht nur weit häufiger vor, sondern der Haß des Pöbels, der Hohn der Knechte werden vorzugsweise behandelt. Ja manche Meister gehn im Infernalischen bis zum Ausdruck seelentrunkner Begeisterung fort. Hierbei kommt ihnen andrerseits die hohe Milde und freundliche Unschuld der deutschen Auffassung trefflich zu statten. Sie halten sie besonders in Frauen und Jungfrauen um so klarer und aufrichtiger fest, je deutlicher dieser Adel den Stempel der Verworfenheit in den übrigen Gestalten erkennbar macht. In diesem Gegensatze verliert sich jedoch die jetzige Stufe leicht in Uebertreibung und Unnatur. Sie kann den Dualismus nicht anders lösen, als wenn sie die Gottvergessenheit als mißgebornen Auswurf verdammt.

Im Ganzen werden deshalb die Vortheile, welche der neu-

gewonnene Inhalt mitbringt, fast noch durch die Nachtheile aufgewogen. Die Scheu vor allem Widrigen nach Außen und Schlechten nach Innen verschwinden. Wir sind nicht selten mitten in eine Welt versetzt, in welcher das Schroffe, Wilde und Rohe die Reinheit des Geistes und der Natur verdrängt. Die einfache Harmonie ist durchbrochen, und wenn auch die Erfindungsgabe zum Ausdruck der bisher gefesselten Leidenschaft angespornt wird, so stößt sie doch gerade in diesem Probleme auf Schwierigkeiten, für welche die vorhandenen Mittel noch ihrem Zweck nicht immer gewachsen sind. Färbung, Geberden, Bewegungen werden bunter, wirrer, und die Phantasie, welche die schöne Wahrheit noch nicht erreichen kann, begnügt sich nur allzuoft mit der Kraft des Gemeinen, oder nimmt die halbwahre Aushülfe der Phantastik in Anspruch, die zum Ausschweifenden und Bizarren führt.

Wenn daher die frühere cölnische und gleichzeitige flandrische Schule in ihrem Felde Vollendetes geben, so ist die jetzige Stufe im Allgemeinen nur als Vorbereitung zu rühmen. Wenige ausgezeichnete Meister schwingen sich, wie Martin Schongawer zu einem neuen Gipfelpunkte empor.

Um so nothwendiger aber ist dieser nächste Versuch. In jeder der beiden Richtungen, der deutschen und eyckischen, hat sich ein Bedürfniß hervorgethan, das die andere zu befriedigen geeigneter ist. Wo dieß bei naher Berührung zum Vorschein kommt, bleibt die Vereinigung niemals aus.

Die verschiedenen deutschen Schulen bilden sich jedoch in abweichender Weise fort.

I. Am engsten verschmelzen die Niederdeutschen die flandrischen Einflüsse mit ihrer bisherigen Behandlungsart. Wir können sie dem Local wie dem Kunsttypus nach in drei Hauptgruppen sondern. Auf der einen Seite steht die cölnische, auf der andern die westphälische Schule; zwischen beiden im Herzogthum Cleve die Schule von Calcar.

A. Der Charakter der cölnischen läßt sich auf dieser Stufe am besten durch ihre Grenzen bezeichnen. Der letzte große Maler, dessen Werke den ihrigen vorangehn, ist Meister

Stephan, welcher den offnen Ausdruck seines Vorgängers Wilhelm mit individuellerer Charakteristik in eben so hohen als anmuthigen Gestalten zur Spitze führt. Von hier aus liegt der Fortschritt zu der eyckischen naturtreuen Bestimmtheit den cölnischen Meistern nicht ferner, als früher dem Hubert und Johann selber. Innerhalb des flandrischen Einflusses nun läuft unsre Epoche jenem Maler des sechszehnten Jahrhunderts entgegen, dessen berühmteste Werke, der Tod der Maria, noch jetzt in dem Museum zu Cöln und in der Boisserée'schen Sammlung unter dem falschen Name Schoreel's bekannt sind. Die Verklärung der Seele, die dem Leib zu entfliehen scheint, ist trotz aller detaillirenden Ausführung kaum zarter wieder gemalt worden, als in diesem Tod der Maria. — Die jetzige Stufe, wenn sie die Niederländer auf sich wirken läßt, sucht deshalb jenen ersten Punkt der Vermittlung auf, den ich schon oben berührt habe. Der unverhüllte Ausdruck der Seele soll durch die schärfre und reichere Plastik der Form um so weniger zurückgedrängt werden, jemehr die flandrische Schule selber schon den Keim für zartere Innigkeit in Rogier's van Brügge und Hemling's Werken in sich trägt. Diesen Keim innerhalb des eyckischen Typus in cölnischer Weise neu zu entfalten ist die Hauptaufgabe, die vorliegt. Doch bleiben die beiden andern Seiten, um welche es sich bei den Deutschen handelt, nicht ganz in Rückstand. Die dargestellten Situationen aus der biblischen Geschichte werden nur in ihrem wirklichen Geschehen minder lebendig als in der westphälischen Schule und bei den Malern zu Calcar. Dagegen neigen sich auch die cölnischen Meister, auf Anlaß der Passion, zu jenen eckigbewegten Formen und mißgestalteten Zügen. Bereits in ihren älteren Werken kommt eine derartige Auffassung vor. Denn haben sie früh schon den Muth, ihre unschuldig frommen Gestalten stramm vor Gott und die Jungfrau hinzustellen, so lassen sie auch die brutalen und wilden als Widersacher ganz tapfer agiren. Doch, wie ich schon früher gesagt, als eine Art Mummenschanz, halb ernstlich halb lustig gemeint. Ein Bild des Berliner Museum in fünf und dreißig kleinen Abtheilungen,

aus der Zeit Meister Wilhelm's, ist in dieser Beziehung höchst ergötzlich und lehrreich. (Abth. III. 3ter Classe. No. 179.)

Die Maler der jetzigen Stufe gehen hierin bedeutend weiter, indem sie die flandrische Fülle und Festigkeit auch für diesen Kreis anzuwenden versuchen. Hierin fehlt es ihnen jedoch an eyckischen Vorbildern, und der Natur selbstständig zu folgen haben sie noch die Geschicklichkeit nicht erworben.

Ihr hauptsächliches Problem sind deshalb die Vorarbeiten für die spätere Vollendung der cölnischen Schule des sechszehnten Jahrhunderts.

Aus dieser Aufgabe erklärt sich denn auch der Weg, den sie vorerst entlang gehn. Das Aufnehmen der eyckischen Energie macht den Anfang, das langsam steigende Erweichen und zartre Beseelen die Mitte und den Schluß. Für diesen Abschnitt jedoch nur in ziemlich beschränktem Kreise. Sie bewahren den Goldgrund, und schließen die landschaftliche Natur noch größtentheils aus.

1. Während die Schüler des alten Stephan in dem früheren Typus fortmalen, ist es besonders ein Meister, in dessen Werken sich der Einfluß der flandrischen Schule in voller Kraft zeigt; der Urheber jener bekannten acht Tafeln mit Scenen aus der Passionsgeschichte, im Besitze der Familie Lyversberg zu Cöln. Die falsche Annahme, daß dieß der Kupferstecher Israel von Meckenen gewesen sei, hat schon Passavant mit guten Gründen zurückgewiesen. (Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 416—18.)

Die genannten Tafeln beginnen mit dem Abendmahl und enden mit der Auferstehung; die mittleren stellen den Verrath, Christus vor Pilatus, die Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung und Abnahme vom Kreuze in steigender Vortrefflichkeit dar. Sämmtlich mit geringer Naturumgebung, die sich auf Rasengrund, Hügel und Büsche, in dem Gelbgrün der cölnischen Schule, beschränkt, oder auf Architectur in Rundbogen und dem späteren Baustyl des fünfzehnten Jahrhunderts. Auch in den Gewändern ist das Gold nicht gemalt, sondern in älterer Weise eingepreßt.

Für den Charakter, die Form und den Ausdruck der männlichen Köpfe, mit Ausschluß der peinigenden Kriegsknechte, giebt nicht Johann van Eyck selber das Vorbild, sondern vielleicht Rogier van Brügge. Am Besten gelingt die Aeußrung der stilleren Empfindungen; das ruhige Sinnen, die stumme Trauer, die schmerzliche Klage. Doch bleibt die Zeichnung im Ganzen hinter Rogier zurück, die Gesichtszüge sind minder bis in's Einzelne durchgeführt und der Ausdruck erreicht nicht die gleiche Feinheit und Tiefe, obschon es den Händen nicht an Lebendigkeit fehlt.

Besonders das Abendmahl ist weniger gewichtig als mannichfach in Geberden des Staunens, der Betrübniß, und der Versicherung liebender Anhänglichkeit und fester Treue.

Der Verrath des Judas erinnert in Composition direct an das Münchner Bild des Rogier van Brügge, das ich oben beschrieben habe; (p. 109) ohne jedoch zu demselben nachhaltigen Ernste vorzudringen.

In der Verspottung und Dornenkrönung kehrt sich die Wildheit der marternden höhnenden Knechte heraus. Sie sind der Natur übertreibend entnommen, zu grellem Abstich gegen Christus' gefaßteres ergebenes Dulden und zwei nachdenkliche alte Köpfe.

Der ähnliche Gegensatz steigert sich in den folgenden Scenen der Passion durch den innigen Schmerz und die Klage der Getreuen und wird in den Figuren des Volks und der Knechte nur erst durch leise komische Züge gemildert.

Weniger auffallend drängt sich die Mischung des Fremden und Eigenen in Costum und Färbung auf. Das hellere Grün, Gelbgrün und Gelb, das die cölnische Schule liebt, verbindet sich mit den vielfachen Nüancen in dem Roth, Blau und Violett der früheren Gemälde Rogier's van Brügge. In den Frauenköpfen ist die Carnation von zarter Betonung, in den männlichen zum Theil von dem durchsichtigen warmen Schmelz in Rogier's späteren Werken.

Demselben Meister wird noch eine ziemliche Anzahl von Bildern zugetheilt. Das früheste, ein Altarblatt zu Linz, giebt das Jahr 1462 an, das späteste, eine Kreuzabnahme im städtischen Museum zu Cöln, das Jahr 1488; so daß die Blüthe-

zeit von 1460 — 90 reichen mag. Passavant (l. c. p. 420.) nennt unter seinen Werken auch diejenigen Tafeln, welche aus der Boisserée'schen Sammlung unter Israel von Meckenen's Namen bekannt sind. Zu den vorzüglichsten derselben, soweit ich mich entsinne, gehört die Vermählung der Maria. Ob dieses Bild von einem andern Maler herrühre, könnte ich nur nach erneuter Besichtigung festzustellen versuchen. Neben Rogier van Brügge scheinen noch andere eyckische Schüler Einfluß gewonnen zu haben, doch kommen auch dem Meister eigenthümliche Physiognomien, besonders der Frauen vor. Dem Colorit fehlt die leuchtende Klarheit. Es entspricht mehr der Sanftheit der Charaktere, die hin und wieder bis zu innerer Mattigkeit fortgehn.

2. Mehrere Schüler, ungleich an Werth und Geschicklichkeit, müssen sich dem Meister dieses Bildes angereiht haben. Sowohl in Cöln als in der Pinakothek, in der Moritzkapelle und der Berliner Gallerie sind von ihnen noch viele größere und kleinere Gemälde übrig. Sie behalten fast immer den Goldgrund bei, von welchem die Figuren sich bald gelungener abheben, bald aber auch in Perspective und Luftton sehr vieles zu wünschen lassen. Die Charaktere, theils vereinzelt hingestellt, theils gedrängter zusammengruppirt, in Bewegung nicht gezwungen, doch muskellos und nicht ohne Eckigkeit, verlieren eher an innerm Nerv, als daß sie daran zunehmen. Die Mädchenköpfe aber, zart und fein, mit kleinen Augen, hoher Stirn und lieblichem Mund, in der Carnation etwas milchig, mit leise angeflogenem Wangenroth, erhalten nicht selten die Freundlichkeit der frühern cölnischen Schule wieder, und zeigen zuweilen in Stellung und Form ein Streben nach jener anmuthsvollen Hoheit der Meister Wilhelm und Stephan. Ueberhaupt machen sich die ursprünglich cölnischen Elemente nach und nach geltender.

3. Dies Vorwalten des heimischen Typus bildet sich endlich in höherem Maaße noch in einer dritten Gruppe aus, welche schon eine nähere Vorstufe für jenen spätern Maler des Todes der Maria zu Cöln und München bildet.

Der Goldgrund verschwindet, die landschaftliche Umgebung wird reicher, die Charakteristik der Köpfe jedoch nimmt an Schärfe der Modellirung ab, und wird bei dünnerem flüssigem Auftrag gleichsam seelendurchsichtiger in seiner Milde.

Das städtische Museum zu Cöln liefert auch für diese Stufe, die übrigens noch zu wenig durchforscht ist, mehrere Beispiele. Leider habe ich bis jetzt nicht Gelegenheit gehabt, ihr ein genaueres Studium zu widmen.

Zwei und dreißigste Vorlesung.

B. Durch denselben eyckischen Einfluß kommt ein eigenthümlicher Charakter zweitens nun auch in Westphalen, hauptsächlich in Münster, Soest und Dortmund, zum Vorschein.

Das ganze fünfzehnte Jahrhundert war für Cöln und Westphalen ein Zeitraum fast ununterbrochener Fehden der Bischöfe gegen die Städte, oder der geistlichen Fürsten untereinander. Den Mittelpunkt dieser Zwiste bildet die Regierungszeit des mächtigen Erzbischoffs Dietrich, Grafen von Mörs. Stolz und schlau, habsüchtig und verschwenderisch versucht er über Westphalen fast unabhängig zu herschen, und findet in der Hülfe seiner Brüder, Heinrich's, Bischoffs zu Münster und Friedrich's Grafen von Mörs, mächtige Stützen. Als ihn jedoch sein Zug gegen die Hussiten in Schuldenlast stürzt, zu deren Tilgung er ungewöhnliche Steuern ausschreibt, steht zuerst Soest wider ihn auf. Denn die hartnäckige soester Bürgerschaft gedenkt besonders in dieser Epoche ihre bisherigen Freiheiten bis zur Reichsunmittelbarkeit auszudehnen. Sie huldigt dem Herzog von Cleve, der ihre Privilegien am 23sten Juni 1444 bestätigt. (Emminghaus, memorabilia susat. Docum. p. 21. 37. Erhard, Geschichte Münsters p. 232.). Da gehn die Bündnisse für oder wider Soest herüber und hinüber. Paderborn und das Bisthum Münster

halten mit Dortmund zu Cöln, die gleichnamigen Städte aber, nebst Osnabrück, Herford und Lemgo vertheidigen die Sache der Soester. So fällt schon der erste Zug für die hartbedrängte Stadt glücklich aus. Ebenso der zweite, zu welchem Dietrich von Cöln umsonst unzählige Kriegsvölker zusammenbringt. Er wird geschlagen und Soest verbleibt nach dem endlichen Friedensschlusse 1449 dem Herzog von Cleve.

Kaum sind diese Kämpfe beigelegt, so brechen schon neue hervor. Diesmal um die Bischofswahl in Münster, nach dem Tode Heinrich's von Mörs. Dietrich unterstützt seinen jüngern Bruder Walrav, den auch der Pabst bestätigt. Der händelbegierige Johann Graf von Hoya jedoch will seinen eigenen Bruder Erich eingesetzt wissen. Er macht sich eine mächtige Parthei unter dem Volke von Münster, und beherrscht dadurch willkührlich den Rath und die Stadt. Selbst die verlorene Schlacht bei Coesfeld entmuthigt ihn nicht, und vergeblich ernennt der Papst nach Walrav's Tode den Herzog Johann von Baiern zum Bischof. Der Graf läßt sich in die Schmiedezunft aufnehmen, in den Rath wählen, und selbst noch beim Einzug des Bischofs wiegelt er die Bürger auf. Die Drohungen seines eigenen Anhangs allein bewegen ihn endlich zur Flucht, so daß nun erst der Bischof in Frieden seine Regierung antreten und segensreich fortsetzen kann.

Diese Zustände bleiben auf die westphälischen Malerschulen nicht ohne Einfluß. Besonders Soest, nachdem es die herzogliche Herrschaft des Erzbischofs mit der weltlichen des Herzogs von Cleve vertauscht hat, läßt seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts den flandrischen Typus direct auf sich einwirken; ebenso die Reichsstadt Dortmund; in geringerem Maaße auch Münster. Dieser Einfluß aber gereicht ihnen nicht durchweg zum Vortheil. Architectonisches Local und landschaftliche Umgebung treten auf dem beibehaltenen Goldgrunde nur langsam hervor, so daß sich die Luftperspective noch kaum entwickeln kann, und bei gehäuften Figuren und Scenen die ganze Anordnung

oft verworren und bunt erscheint. Namentlich bei Gegenständen, die einen mannichfach leidenschaftlichen Ausdruck fordern.

Und gerade zur Darstellung aufgeregter Affecte sind nach diesen Zeiten des Kriegs und der wechselnden Unruhen die westphälischen Meister besonders geneigt, wodurch denn der Gegensatz der früheren anmuthigen, stillen Gestalten und der nunmehr in Kampf und Empörung bewegten scharf herausgestellt wird. Innerhalb religiöser Stoffe ist, wie wir sahen, die Passion hierzu hauptsächlich geeignet. Auf diese und besonders auf die Kreuzigung verwenden, den vorhandenen Werken nach, die besten Meister ihre ganze Kunst. Doch fügen sie dann auf den Flügeln gern die vorangehenden und nachfolgenden Scenen hinzu, und lieben es überhaupt, einen ganzen Cyclus von Situationen an einander zu reihn.

Die Stufenfolge der vorzüglichsten Meister, soweit die heutige Kenntniß reicht, gliedert sich in nachstehender Weise.

1. Eine handschriftliche Chronik von Liesborn bei Münster erzählt, „der Abt Heinrich habe im Jahre 1465 den Chor der Klosterkirche mit dem Hochaltar und vier anderen Altären einweihen und mit Tafeln besetzen lassen, so ausgezeichnet in Gold und Farben, daß deren Meister nach Plinius' Urtheil bei den Griechen als Künstler ersten Ranges könnte werth erachtet werden." Der Name dieses Malers ist unbekannt; man bezeichnet ihn als den Liesborner Meister. Sein Hauptwerk schmückte den Hochaltar der genannten Klosterkirche, und stellte auf dem Mittelbilde die Kreuzigung, auf den Flügeln in acht kleineren Abtheilungen Scenen aus Christi Leben dar. Die Composition der Haupttafel, obschon nur noch aus Fragmenten erkennbar, im Besitz des Herrn Regierungsrath Krüger in Aachen, zeichnet sich durch symmetrische Einfachheit aus. In der Mitte hängt Christus am Kreuz, in den Grundzügen dem byzantinischen Typus nachgebildet; zwei Engel fangen in Kelchen das Blut seiner Wunden auf; unten auf der einen Seite stehn Maria mit den Heiligen Cosmas und Damian, auf der andern Johannes mit der Scholastica und dem Heiligen Bernard. Die

Figuren, fast lebensgroß, sind in guten Verhältnissen, von edler Form; im Ausdruck von deutschem Liebreiz, obschon nicht ohne flandrische Einwirkung, sanft, doch vom Hauche religiöser Empfindung beseelt; im Faltenwurf einfach, in der Färbung hell, klar und zart, in der Behandlung zwischen Tempera und eigentlicher Oelmalerei.

Wie weit der eyckische Einfluß reicht und von wem er ausgeht, kann ich nicht sagen. Die obigen Andeutungen sind einer Schildrung Passavant's (Reise durch Engl. u. Belg. p. 400) entnommen, der sein Urtheil darauf beschränkt, daß dieser Meister auf der „Scheide stehe, zwischen der früheren idealischen (cölnischen) und der jetzt herrschend werdenden individuell niederländischen Richtung." (Kunstblatt Dec. 1841. No. 101. p. 417.) Doch scheinen die dreifußhohen Tafeln der Flügel, von denen Herr Krüger gleichfalls die Verkündigung und Darbringung, nebst einem Bruchstück aus der Anbetung besitzt, den Eyck's schon näher zu stehn. Sie sind genauer ausgeführt, und die „Nachahmung des Wirklichen ist oft mit vielem Glück behandelt, wenn auch nicht mit jener täuschenden Wahrheit, wie bei Johann van Eyck und seinen besseren Schülern." (Reise durch Engl. u. Belg. p. 400.)

2. Ein andrer Zweig der westphälischen Schule gelangt in Soest zu vollerer Blüthe. Dort findet sich in der Marienkirche zur Wiese ein Altarblatt mit der Jahreszahl 1473, von kräftigerem Farbenton, doch wie Passavant meint, weniger in Oel als in Tempera gemalt. Das Mittelbild zeigt die Familie der heiligen Anna, die Flügel geben Scenen aus dem Leben derselben, so wie der Jungfrau Maria.

Bereits vollständig in Oel, doch von geringerem Werthe sind zwei Flügel eines vergoldeten Schnitzwerks auf dem Hochaltar der Kirche zu Rhynern bei Hamm, mit Darstellungen aus der Geschichte Christi; vorzüglicher, in derselben Kirche ist eine Geburt, mit dem Martyrium des heiligen Stephan und Laurentius zu den Seiten, durch die Namensschrift als ein Werk des

Meister Suelnmeigr bezeichnet; in den Köpfen lebendig und zugleich von lieblicher Milde.

Diese Maler mögen dem Hauptmeister Jarenus von Soest vorangegangen oder nachgefolgt sein. Denn aus Passavant's flüchtiger Anführung läßt sich dies ohne eigene Anschauung nicht entscheiden.

Der Name Jarenus ist durch das Monogram eines ausgezeichneten Bildes beglaubigt, das zu Wilton-house, dem Landsitze des Grafen von Pembroke, hängt. Es stellt den Leichnam Christi, von den Seinigen beweint, auf Goldgrund mit landschaftlicher Umgebung dar. (Passavant Reise d. Engl. u. Belg. p. 141. Waagen Kunstw. u. Künstler in Engl. II. p. 284.) Ein größeres Altarblatt, wie es scheint das Meisterwerk des Künstlers, ist von Soest her in die Gallerie des Berliner Museum gekommen. (Abthl. III. Cl. 3. No. 173.)

Dieses Bild beweist am ausdrücklichsten den günstigen Einfluß der eyckischen Schule. Der Goldgrund zwar ist gleichfalls noch nicht mit dem Blau des Himmels vertauscht, die Landschaft bleibt untergeordnet, obschon nicht ohne Bemühen nach charakteristischer Naturform; Thore und sonstige Baulichkeiten kommen nur wenige vor, und die Luftperspective bleibt auf der voreyckischen Stufe; auch sind die Frauenköpfe durchweg westphälisch und die Färbung behält jene freudige Helligkeit der cölnischen Schule. Dessenohngeachtet macht sich der flandrische Typus um so glücklicher geltend, je näher Jarenus unmittelbar aus der Quelle schöpft. Er muß die Anbetung des Lamms nicht nur gekannt, sondern eine Verwandtschaft mit dem Genius Johann's und Hubert's empfunden haben. Durch bloße Nachbildung hätte er die ursprüngliche Wahrheit und den directen Ausdruck niemals erringen können. Die stille Größe, die kirchliche Ehrfurcht werden sein Eigenthum nicht, aber der einfache Ernst, der nur auf die Hauptsache losgeht. Einzelne Figuren und Bewegungen hat Jarenus unstreitig aus dem Genter Altarblatte entlehnt. Man denkt jedoch nirgend an Nachahmung oder Copie. Er schreibt die Gestalten und Züge ab, wie er sie würde aufgefaßt

haben, wenn sie ihm in der Wirklichkeit selber begegnet wären Die detaillirte Charakteristik und Modellirung läßt er bei Seite, sowohl in den Physiognomien als auch in Gewändern, Waffen und anderem Beiwerk. In den Köpfen ist die bestimmtere Form mit geübter Hand mehr angedeutet als ausgeführt, oft nur in schwärzlichen Umrissen hingesetzt, und mit geringen Schatten und Lichtern gerundet. Die Augen sind klein, wenig geöffnet und stehen um vieles weiter auseinander als in der Natur. Im Uebrigen fehlt es den Gesichtern, wie den eyckischen, in Nase, Stirn, Backenknochen, Mund und Kinn, nicht an sprechender Verschiedenheit und Entgegensetzung. Weniger gleichen die Proportionen denen Johann's. Sie sind schlanker, ohne zu Rogier's van Brügge Zierlichkeit fortzugehn. Zum Theil weicht Jarenus auch im Costume ab. Der Faltenwurf, wenn schon von minderer Schärfe, nähert sich zwar dem eyckischen, die weiten Talare aber und Meßgewänder kommen fast gar nicht vor. Häufiger faltige Röcke, mit tief herabgerücktem Gürtel.

Der Ausdruck im Ganzen bleibt überall wahr, naiv und von größter Mannichfaltigkeit. Doch in Wucht kann er sich weder mit Johann's Energie, noch in Concentration mit Rogier's van Brügge Feinheit müssen. Dafür liegt jeder Affect offener zu Tage, und ist von durchgängigem Leben. Am besten geräth ein frommes Dreinschaun; weniger der Schmerz; er ist betrüblicher als innig.

Da nun Jarenus nur das in sich aufnimmt, was er sich ohne Widerspruch aneignen kann, so geht Erlerntes und Ursprüngliches zwanglos zusammen.

Die leuchtende Wärme und Kraft der Localtöne scheint ihm angeboren. Lackroth, Hellgrün, dunkles und lichteres Blau, gelbliches Hellgrün und helles Gelb, Violett in's Blaue spielend, oder grauer und bräunlicher, sind seine Lieblingsfarben. Er gebraucht sie heller als die Eyck's, ohne die weite Stufenleiter von Schatten und Licht, aber mit großem Farbensinn, der einer gewissen Buntheit zum Trotz immer wieder auf das Harmonische hindrängt, und von Hause aus für die kleineren Distancen die

rechte Abtönung im Auge und Pinsel hat. Den Rasen hält er in dunklerem Grün, ebenso Bäume und Sträucher, das Erdreich meist gelbbraun, die Figuren in Gewändern und Köpfen lichter, so daß sie sich leuchtend herausheben. In der Carnation faßt er bei allem Wechsel den bräunlichen Grundton in höchster Einfachheit, und mischt nur zuweilen grauere Schatten ein. Wo ihm der Fleischton am besten gelingt, glänzt er lebendig in warmer Klarheit. Der Auftrag ist flüchtig und dünn, ohne sorgliche Untermalung, und bezeugt die durchgeübte Virtuosität eines Meisters, mehr in Tempera zu malen gewöhnt, als in Oel.

Für die Gruppirung zieht Jarenus gedrängte Volksmassen in eyckischer Weise vor. Nur ordnet er sie reicher und bewegt sie in stärkerem Grade. Die einzelnen Figuren handthieren und sprechen mit einander, obgleich auch viele ruhig dasitzen, in sich versinken, oder betrachtend zuschauen.

Den Vorzug dieser Lebendigkeit kann er noch nicht vor Mängeln schützen. Er hält sich ohne Uebertreibung näher an die Natur als die gleichzeitige cölnische Schule, die plötzlichen Bewegungen sind aber eckig und scharf, die Verkürzungen in Zeichnung und Abtönung mangelhaft, und bei der steilen Perspektive rückt alles zu nah auf einander. Die Composition erscheint dadurch auf den ersten Blick verwirrter als sie es wirklich ist. Besonders im Mittelbilde, das nur anfangs den Eindruck unklarer Buntheit giebt. Nach längerem Anschaun erkennt man bald im obern Theile rechts den Verrath des Judas, hinter Hügeln und Buschwerk, das die Figuren halb verdeckt; darunter werden in Begleitung des Volks die Schächer und Christus von peinigenden Knechten aus dem Thore geführt. Den mittleren Haupttheil nehmen die aufgerichteten Kreuze ein, mit einem Kreise von Figuren umgeben. Rechts sehen einige stehend der Kreuzführung zu; mehr vorn beklagt Johannes mit den Frauen die trostlos am Boden sitzende Mutter; dann folgt der Streit der Knechte um das Gewand, und dahinter links sitzt mit Brille und Feder, von Zuschauern umringt, ein Schriftgelehrter. Die übrigen Gruppen ziehen sich um die Kreuze hin; den innern

Raum füllen ein Paar Reiter und die knieende Magdalena. Außerhalb dieses weiten Kreises sind wieder oben links die Grablegung, unten die Höllenfahrt. Hinter den Kreuzen öffnet sich ein Blick in die Landschaft, die sich in grünbläulichen hellen Tönen von den dunkleren vorderen Felsen und Sträuchen und dem Goldgrunde abhebt.

Von den Flügeln ist der rechte, der in vier Abtheilungen die Verkündigung und Geburt, die Anbetung der Könige und die Darbringung im Tempel enthält, der gelungenste. Die Composition wird einfacher, die Landschaft naturgetreuer, das Local reicher, die Ausführung genauer. Unter den männlichen Köpfen erinnern einige an Johann, andre an spätere Schüler, so daß diese Tafeln wohl erst im letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts gemalt sein können. Die Figuren, Bewegungen, Geberden und Köpfe der Frauen sind zarter und lieblicher als im Mittelbilde; sie gehn zum Theil in's Anmuthige und Schlanke bis zum Graziösen hin. Doch ist die Haltung weniger gleichmäßig. Einige Köpfe im Streben nach schärferer Modellirung, haben tiefe dunkele Schatten, wogegen die übrigen den helleren Ton des Mittelbildes nicht überbieten. (Abthl. III. Cl. 3. No. 183.)

Der linke Flügel schließt den Cyclus mit der Auferstehung, der Himmelfahrt, der Ausgießung des heiligen Geistes und dem Weltgericht. Im Ganzen, um der verstärkten Bewegung willen, minder befriedigend. Hauptsächlich sind im Weltgericht die überlang gestreckten dürren Gestalten eckig und steif, obschon im Ausdruck der Furcht, des Schreckens uud der Verzweiflung von einfacher Wahrheit. (No. 184.)

3. Auf Jarenus folgen von bisher ausgemittelten Meistern Victor und Heinrich Dunwegge aus Dortmund. Sie reichen, laut einer Nachricht aus dem Chronicum dominicarum Tremonensium Fol. 32., bis in das erste Viertel des sechszehnten Jahrhunderts. Wenigstens sollen sie für die Dominicanerkirche zu Dortmund ein Bild im Jahre 1521 gemalt haben. (Kunstbl. Dec. 1841. No. 102.). Ob dieß aber wirklich das in

der jetzigen Pfarrkirche zu Dortmund befindliche Altarblatt sei, darf ich, ohne es zuvor gesehen zu haben, nicht entscheiden.

Die Mitteltafel stellt noch einmal die Kreuzigung auf Goldgrund dar; ebenso figurenreich und in ähnlicher Anordnung als bei Jarenus; vielleicht klarer, da die epsodischen Scenen fortbleiben. Der erste Flügel zeigt innen in sehr symmetrischer Composition Maria mit dem Kinde auf dem Throne, zu ihrer Seite stehend die heilige Anna, mit vielen anderen Figuren, alle durch den beigeschriebenen Namen bezeichnet; zur Linken trägt Elisabeth den Täufer als Kind auf dem Schooß, von Frauen und Männern umgeben. Die Köpfe der Frauen, zart und klar in der Carnation, gleichen denen der früheren cölnischen Schule; die Männer sind sehr portraitartig gehalten und verschiedenartig colorirt; der Faltenwurf ist in eyckischer Weise scharf gebrochen, doch in breiten Massen; die Landschaft von frischem Ton mit tiefblauer Ferne.

Den zweiten Flügel füllt die Anbetung der Könige, tiefer in Färbung, in den Gewändern reicher und großartiger, und deshalb nach Passavant's Meinung von anderer Hand.

Auf den Rückseiten der Flügel vor einem von Engeln gehaltenen Teppich, über den man durch gothische Architectur in die Landschaft hinaus blickt, stehen rechts der segnende Christus, der heilige Dominicus, der Täufer und Petrus der Märtyrer; links der Evangelist Johannes, St. Thomas, Maria Magdalena und St. Vincentius, würdige Gestalten, und, außer Christus, bedeutende Charaktere; die Dominicaner, wie es scheint, Portraite.

Ueberhaupt glaube ich aus obiger Beschreibung folgern zu können, daß dieses Bild sich in Rücksicht auf speciellere Naturwahrheit schon weiter vorgeschritten erweist, als das Altarblatt des Jarenus.

Deutlicher zeichnet sich durch dieses Bestreben eine Kreuzigung im Berliner Museum aus. (Abth. II. Kl. I. No. 50.). Hier ist die gesammte Scene ohne Goldgrund in eine Naturumgebung hineingesetzt, deren heimische Physiognomie auf portraitartige Wahr-

heit losgeht. Die Charaktere ihrerseits deuten gleichfalls nicht nur in dem allgemeinen Typus, sondern auch in der festen Modellirung der einzelnen Züge auf die strengere Nachbildung theils der flandrischen Schule, theils der nationalen Gesichtsformen: Diese realistische Richtung wird so überwiegend, daß die bisherige Anmuth auch aus den Mädchenköpfen verschwindet. Faltenwurf, Bewegungen, Geberden, alles ist herber. Männlicher allerdings, doch mit wenigen Ausnahmen roher. Die ganze Conception erscheint nach Innen von poetischer Seele wenig geadelt, nach Außen in den individuellen härteren Formen unerweicht. Ebenso ist wohl der Farbenton tiefer, in den Schatten kräftiger, doch von minder leuchtender Wärme, beinahe frostig. — Die Composition ähnelt der bisher üblichen. Ein Kreis von Figuren ist um die Kreuze umhergruppirt. Weniger reich an Gestalten, und mit der Absicht, die hinsinkende Maria von Johannes unterstützt als Hauptmotiv geltend zu machen, dennoch aber unruhiger. Die hadernden Knechte, das gaffend mit Weib und Kind am Boden liegende Volk, und dann wieder die vielen Reiter, die das Kreuz umgeben, zerstreuen die Aufmerksamkeit, und überwältigen den Ausdruck von Trauer und Schmerz. Außerdem hat die Kunst der Beleuchtung und Luftperspective nicht Fortschritte genug gemacht, um alles gehörig zu sondern, hervorzuheben und unterzuordnen. — Ein Seitenflügel, vielleicht desselben Bildes, gewiß aber von derselben Hand, mit ähnlicher Landschaft und gleicher Behandlung der Charaktere befand sich in der reichen Sammlung des ohnlängst verstorbenen Stadtrath Reimer zu Berlin.

In diesem Stufengange nimmt die westphälische Schule, wie es scheint, den umgekehrten Weg als die cölnische. In Cöln wirken anfangs sogleich die flandrische Compositionsart, die volleren Charaktere, die genauere Modellirung und Technik kräftig ein, die Wildheit aber der Leidenschaften wird in Kreuzigungen und Martern nur seltner, ohne Vorliebe, und mehr übertrieben als naturwahr dargestellt. Die westphälischen Meister dagegen halten länger ihre frühere Conception und Behand-

lung fest. Sie haben als Vorbereitung den bisherigen Typus nicht zu der Höhe des Meister Stephan und seiner Schüler herangebildet. Naturumgebung, Perspective und portraitartiges Detail bilden sich deshalb später erst und in geringerem Maaße aus, obschon sich die bunte Lebendigkeit in Figuren, Stellungen und Affecten als ihr eigenthümliches Feld erweist, in welchem sie sich ohne Uebertreibung bewegen.

Während aber, wie ich annehmen muß, die Cölner bald wieder die festere Bestimmtheit zu erweichen bemüht sind, vermehrt sich in Westphalen die realistische Auffassung in steigendem Grade; bald einseitiger und härter, bald in Rücksicht auf Ausdruck, Charakteristik, Färbung und Luftton feiner und milder. Hierauf deutet wenigstens eine große Kreuzigung im Besitze Sr. Excellenz des Generallieutenant Herrn Rühle von Lilienstern. In der Composition hauptsächlich reiht dieß merkwürdige Bild sich den ebengeschilderten nahe an. Um die drei hohen Kreuze zieht sich wieder ein Kreis von Reitern und Volk zu Fuß, einige voll Andacht, die meisten individuell und lebendig in Physiognomieen und Haltung niederländischen Vorbildern nicht ohne Selbstständigkeit nachgeahmt, hier mehr, dort weniger gelungen. Links im Vorgrunde hadern die Kriegsknechte um das Gewand des Heilands; rechts sinkt die klagende Mutter zu Boden, von Johannes unterstützt und von Frauen umgeben. Diese Figuren und Köpfe, die weiblichen in jugendlicher Milde und Lieblichkeit, die Knechte absichtlich roh, karikirt und häslich von Gestalt, und in Stellungen ungeschickt, bewahren am vollständigsten den westphälischen Typus. Im Hintergrunde ist zur Rechten die Kreuzführung, zur Linken das Gebet Christi, die Höllenfahrt und Auferstehung; in einer Landschaft jedoch, die nicht auf westphälische Natur, sondern mehr auf Gegenden hinweist, wie sie bei Namür an den Ufern der Maaß vorkommen. Die Behandlung der Waffen, der gemusterten Gewänder, des Sammets, Pelzwerks, Faltenwurfs und des Erdreichs im Vorgrunde hat gleichfalls niederländischen Charakter; einige Pferdeköpfe ähneln denen im Zuge der Ritter und Richter auf der eyckischen Anbetung

des Lamms. Die Färbung im Ganzen ist hell und klar, doch nicht ohne Kraft und Tiefe der Localtöne; die Carnation erinnert, bedeutend ausgebildeter und feiner jedoch, an Jarenus. Namentlich sind in der Luftperspective Fortschritte gethan, so daß die Figuren gefügiger auseinander gehn, und besonders die Landschaft mit gehöriger Abtönung in die Ferne zurücktritt. Der Auftrag ist dünn, vertreibend und spiegelglatt.

In älterer Zeit war dies Altarblatt lange in Cöln, dann stand es verstäubt und geborsten in einer Dorfkirche in der Nähe von Achen, und ist erst von dort her an den jetzigen Eigenthümer verkauft worden. Die Flügel, innen und außen bemalt, gehörten der Lyversbergschen Sammlung an, bei deren Vertheilung sie neuerdings sollen nach Frankfurt gekommen sein. Eine dieser Tafeln zeigt in der unteren Ecke rechts, muthmaßlich als Monogramm, ein A. Derselbe Buchstabe findet sich auf Fähnchen im Hintergrunde des Mittelbildes.

C. Der Unterschied beider Schulen, der cölnischen und westphälischen, erhält seine mittlere Ausgleichung drittens in den Meistern zu Calcar.

Im Herzogthum Cleve walten nicht dieselben Zustände und Verhältnisse vor, aus denen in Cöln und Westphalen die Malerei hervorgeht. Weder der Landesherr ist Bischof, noch die Stadt den Herzogsrechten des Erzbischofs untergeben. Das Regiment bleibt weltlich, obschon mit dem geistlichen Fürsten vielfach in feindlicher naher Berührung. Doch scheint die Nationalität nicht spezifisch und kräftig genug, um sich zu einer schlechthin eigenen Richtung auszubilden. Es kommt nur zu einer Vereinigung desjenigen Typus, der in den Nachbarländern gleichzeitig herrschend ist.

Die nächste Einwirkung mag wohl von Cöln ausgegangen sein; den spätern westphälischen Einfluß erklärt die enge Verbindung mit Soest, den flandrischen der gleiche Boden einer weltlichen Landeshoheit.

Ein so mannichfaltiges Aufnehmen aber kann nur durch leichte Aneignung und immer doch eigenthümliches Verwenden

zu günstigen Resultaten führen. Beides ist den Meistern von Calcar nicht abzusprechen.

Von den Cölnern behalten sie die verständliche Seelenklarheit des Ausdrucks, und in Farbe die Milde und Anmuth; der westphälichen Schule stehn sie in Vorliebe für cyclische Darstellung nahe, deren Hauptmomente sie auf kleinern Tafeln vereinzeln, oder auf dem Mittelbilde zusammenhäufen. Doch giebt die Passion weniger den wiederkehrenden Gegenstand ab. Kann sie nicht ausbleiben, so stellen sich die Kriegsknechte, in cölnischer Weise, den frommen Gestalten in extremer Häßlichkeit gegenüber. Auf die Nachbildung des Wirklichen ist, nach flandrischer Art, gleichfalls ein großes Gewicht gelegt, wenn auch mit geringerer Strenge der Form und Kraft des Ausdrucks.

Alle diese Richtungen, scheint es, gehen hier bereits getrennter auseinander. Der flandrische Typus, wenn auch nicht überhaupt früher, macht sich doch anfangs schon in höherem Grade geltend als in Westphalen. Nach dieser Seite wird vornehmlich das Gebiet angebaut, das in dieser Epoche weder der cölnischen, noch der westphälischen Schule zusagt, die landschaftliche Umgebung, naturgetreu und empfindungsvoll, mit Architectur mannichfach ausgeschmückt, in besserer Perspektive und feinerem Luftton. Doch bald genug läßt auch hierin die eyckische Strenge nach. Statt ihrer mehr und mehr legen die besten Meister sich auf die Ausbildung jenes beseelenden Colorits, jener zarteren Weiche, welche hier dem sogenannten Schoreel noch sichtlicher zuführt, als selbst in Cöln.

In dieser Rücksicht möchte ich, wenn es bei der unsichern Chronologie der wenigen Ueberreste nicht zu weit gehn hieße, drei Stufen unterscheiden.

Die erste wird durch die flandrische Einwirkung nachhaltig zu Ernst und Gediegenheit aufgefordert.

Die zweite bringt die fremden und nationalen Grundelemente am freisten in Einklang, während die dritte dieselben sich wieder sondern läßt, und nun entweder verschlechterten flan-

drischen Vorbildern folgt, oder ihr specielles Verdienst ausschließlicher nur in der Färbung sucht. —

1. Schon das älteste Bild in der Kirche zu Calcar, in einer Nebencapelle links vom Chor, behandelt den Tod der Maria mit einzelnen Motiven, welche von späteren Tafeln der Schule auf jene berühmten Gemälde zu Cöln und München scheinen übergegangen zu sein. Denn in dem älteren Bilde ist noch der Ausdruck fast bis zur Starrheit herbe und streng.

In derselben Kirche, rechts vom Chor, sind mir auf der Predelle einer größeren Tafel die Köpfe von sechs Heiligen, Christus in der Mitte, durch die eyckische Gediegenheit des Ausdrucks und der Malweise aufgefallen.

Ein drittes bereits in jeder Beziehung vorgeschrittenes Werk hängt in dem linken Kreuzflügel der Pfarrkirche zu Danzig. Professor Hirsch, dem ich die Ansicht mittheilte, dieß Altarblatt müsse von einem Meister aus Calcar herstammen, befestigte meine Ueberzeugung noch durch die Nachricht, daß die Familie, welche das Bild gestiftet, in der That aus Calcar nach Danzig gezogen sei. Die frühste Erwähnung jedoch reiche nicht tiefer als bis zum Anfange des sechszehnten Jahrhunders. So spät ist die Entstehungszeit des Bildes selbst schwerlich heraufzurücken; ich würde es etwa zwischen 1470—90 setzen.

Was sich am deutlichsten sichtbar macht, ist in wenigen Figuren westphälischer Einfluß, des Jarenus z. B., in anderen sowie in Behandlung der Felsen flandrischer, besonders Rogier's van Brügge; in Ernst und Kraft des Colorits überhaupt Einwirkungen Johann's von Eyck; daneben läuft ohne merklichen Gegensatz Einheimisches her, namentlich in Mädchen- und Frauenköpfen, in Kriegsknechten, Trachten, Architectur und landschaftlicher Umgebung.

Die Haupttafel, ohngefähr zwei und einen halben Fuß breit und drittehalb hoch, theilt sich durch dünne Pfeiler in drei schmale Felder. Auf dem mittleren, leider bis zur Untermalung verputzt, Christus mit der Samariterin, im Hintergrunde der Landschaft die Taufe; davon links die Versuchungen des Heilands,

ein selten vorkommender Gegenstand; der Satanas mit Geierfüßen, in langem rothen Mantel; rechts Christus im Tempel lehrend.

Im Hintergrunde des linken inneren Flügels treibt Christus sodann die Wechsler aus; der Vorgrund zeigt den Einzug in Jerusalem; über dem Thor, wie auf der großen Kreuzigung des Jarenus, der Reichsadler, neben der Stadt ein Weiher mit Schwänen.

Auf dem rechten Flügel in reicher Landschaft vorn der Kindermord; oben in kleinern Figürchen die Flucht nach Aegypten.

Gediegner noch sind die äußeren Tafeln.

Die linke, wiederum getheilt, giebt in architectonischen Räumen das Abendmahl und die Geißlung, in Landschaft Christus am Oelberge und die Kreuzführung mit der Veronica. Die rechte den Verrath, Pilatus, der die Hande wäscht, die Kreuzigung und Grablegung.

Die Intentionen im ganzen Bilde sind einfach, von strenger Frömmigkeit des Ausdrucks, und dadurch den Eyck's näher als spätere Gemälde der Schule. Auch die Carnation hat die eyckischen braunen Schatten, doch geht sie im Licht eintönig ins Röthliche; der Zeichnung und Modellirung fehlt es nicht an Fleiß, doch an Gründlichkeit. Die Formen sind im Ganzen gedrungen, in dem nackten Christus am Kreuz und im Grabe jedoch steif und gestreckter, die Motive naiv, hin und wieder dem wirklichen Leben entnommen, doch wie der Faltenwurf mehr angelernt als selber gefunden und durchgebildet, weshalb heftigere Bewegungen ungelenk bleiben. Dagegen ordnen sich die einzelnen Scenen, mit jedesmal sparsam vertheilten Figuren, nicht ohne Geschicklichkeit. Das Hauptverdienst aber beschränkt sich auf den regen Sinn für landschaftliche Natur und den durchgängig männlichen Ernst der Auffassung.

2. Das vorzüglichste Bild der Schule, der Zeit nach wohl um ein Jahrzehnt später, schmückt den Hochaltar der Kirche zu Calcar. Es besteht aus zwei großen Flügeln, welche die figurenreiche Darstellung der Kreuzigung, kunstvoll aus Holz ge-

schnitzt, zuschließen; innen und außen mit je vier Tafeln, drei Fuß hoch und um einen halben breiter. Für einen letzten Aufsatz des Schreins kommen hiezu noch zwei kleine Tafeln, ein Viertheil so groß als die Hauptflügel.

Diese oberen haben innen das Opfer Isaac's und die eherne Schlange, außen die Verkündigung und Geburt zum Gegenstande; die untern außen rechts die Beschneidung und Taufe, die Anbetung und Auferstehung; links die Darbringung und die Samariterin am Brunnen, Christus im Tempel lehrend und die Auferweckung des Lazerus. Innen folgen dann rechts der Verrath, ein Ecce homo, die Dornenkrönung und Pilatus; links machen den Schluß die Verklärung und Himmelfahrt, die Ausgießung des heiligen Geistes und der Tod der Maria. —

In Colorit, Modellirung und Technik ragt gleich beim ersten Blick ein Bemühen um klares Schildern der innern Seele in einem Grade hervor, der es kaum zweifelhaft läßt, der sogenannte Schoreel, oder der Lehrer desselben, habe dies Bild vor Augen gehabt. Die Aehnlichkeiten, außer der Durchsichtigkeit und dem Schmelze der Carnation, erstrecken sich auf bestimmte Physiognomieen, Bewegungen und sonstige Motive. Die Samaraterin am Brunnen z. B. gleicht in Stellung der heiligen Christine, in den Zügen der Gudula auf dem Tod der Maria zu München. Doch ist das Altarblatt zu Calcar noch um vieles einfacher, kerniger, in der Composition weniger absichtlich und berechnet, im Ausdruck tiefer, in den Landschaften bei milder Phantasie empfindungsreicher, und im Colorit zwar minder fein, in der Charakteristik aber bestimmter und fester.

In allen diesen Abweichungen erscheint es durchweg der eykischen Schule zugekehrt. Vorzüglich wieder dem Rogier van Brügge, dessen Compositionsart auch dieser Meister häufig mit dem Ausdruck jener stummen Sammlung vor wunderbar Heiligem festhält. Doch waltet eine unschuldige Lieblichkeit vor, und das Nachgebildete und Eigne ist gut in Fluß gebracht. Nur in dem Verrath, der Dornenkrönung und dem Ecce homo erscheint die Häßlichkeit bis zur Carricatur und Verzerrung ge-

trieben. Auch bleiben in einigen Bildchen die schwarzen Umrisse sichtbar.

Die Ausführung bezweckt überhaupt bei wohlgelungner Wirkung kein großes Detail. Das Roth und Blau sind tief in Farbe, das Grün ist saftig; Gelb nur selten gebraucht. Die Landschaft und Architektur treten in gehöriger Abtönung zurück.

Unter den einzelnen Bildchen gehören in Gruppirung und Ausdruck die Auferweckung des Lazarus und die Samariterin zu den vortrefflichsten. In dem letzteren besonders erinnert Christus in violett grauem Gewande, in Gestalt und Zügen noch einmal an den Christus in dem Verrath des Judas zu München. Nur ist er im Ausdruck um vieles sanfter. — In der Auferstehung schwebt der Heiland in weißem Leichenkleide, rings von Goldstrahlen umgeben, empor, als habe der Maler im Sinne gehabt, soviel er vermöchte Geist und Seele ohne Körper und Leib zu veranschaulichen. Auch im Tod der Maria wird die Jungfrau sterbend noch einmal jung und ihr Antlitz verklärt sich.

3. Von gleichem, fast höherem Werth nach einer Seite, nach allen andern jedoch als Verfall schon des ähnlichen Typus anzusehn, ist ein kleines Altarblatt im Berliner Museum. (Abtheil. II. Klasse I. Nr. 86.) Die Mitteltafel stellt die Abnahme vom Kreuze, der Hauptgruppe nach in concentrirter Composition dar. Im Mittel- und Hintergrunde sind rechts der Einzug Christi, links die drei Marieen, die Auferstehung und Höllenfahrt beigefügt. Die Flügel geben die Anbetung der Hirten und Könige; naiv und einfach behandelt, mit Zügen jedoch des gewöhnlichsten Lebens, deren Unbefangenheit nur beweist, wie weit die eyckische Kunst, das Häusliche und Nächste ganz in poetisch religiösem Sinne zu weihen verloren ist.

Ueberhaupt fehlt es den männlichen Gestalten durchweg an Individualität, Würde und Kraft, den weiblichen an Adel, wenn auch nicht an Freundlichkeit, so daß sie besser gelingen.

Geberden und Stellungen, der Hände besonders, sind häufig voll Leben; Gewandung und Faltenwurf meist geschickt und frei, ohne Steifheit und Härte, und die Landschaften so poetisch

aufgefaßt, so lieblich und reich, daß sie kaum hinter den beßren der eyckischen Schule zurückstehn. Der schönste Vorzug aber beruht auf dem wohlthätig milden und klaren Colorit. Eine glückliche Farbenconception ist ohne jeden Mißgriff mit großer Liebe und Handgeschick durchgeführt, in flüchtigem und dünnem Auftrage. Ketten, Stickereien, Gefäße sind noch mit wirklichem Golde gemalt, die Heiligenscheine haben eingepreßte Verzierungen.

Ein zweites Bild der Berliner Sammlung, das wahrscheinlich der Schule von Calcar angehört, wiederum ein Tod der Maria, theilt die gleichen Vorzüge nicht. (Abth. II. Kl. I. Nr. 70.) In Gewandung, Local und technischer Behandlung ganz den späteren eyckischen Schülern nachgebildet, schließt es sich in der Anordnung den ähnlichen Darstellungen innerhalb der eigenen Schule ohne selbstständisches Verdienst an. Die Charaktere sind mannichfach, doch von geringer Tiefe; einige Portrait, aber in nüchterner Auffassung nach der gemeinen Natur copirt, und im Ausdruck gezwungen.

In derselben Gallerie stellt endlich ein drittes Bild (Abth. II. Kl. I. Nr. 44.) verschiedene Vorgänge aus dem Leben eines Heiligen dar, dessen Name und Schicksale bisher unermittelt geblieben sind. Im Vorgrunde stürzen fünf Reisige, wie von plötzlichem Entsetzen ergriffen, in Verzweiflung zu Boden, auf die Kniee, verhüllen das Haupt oder suchen zu entweichen; ein Jüngling auf weißem Roß sprengt mitten hindurch, das Haupt halb zurückgewendet; die Hand herbeiwinkend, flehend erhoben. Im Mittelgrunde in einer offenen Halle wird ein Bischof zum Pabst gekrönt; rechts schläft er im Betstuhl, im Traume naht ihm ein Engel, links reicht ihm Petrus den Schlüssel. Eine naturgetreue freundliche Landschaft mit grünen Hügeln und blauen Bergen schließt die einfache Composition.

Die vordere Gruppe ist in äußerster Bewegung, lebendig und frei; die hintere durchaus ruhig. Dem Ausdruck aber fehlt es in beiden, nach Art der verderbten eyckischen Schule, an innerer Tiefe, und die ganze Behandlung zeigt mehr aus-

wendige Sicherheit, als Begeisterung und Liebe. Es ist ein Bild, das innerhalb der Schule von Calcar erklärlich macht, wie von hier ab die besseren Meister sich den Italienern zuwenden konnten.

Nur aus der Reihe dieser spätern Gruppe, die nicht mehr in unsre jetzige Epoche fällt, hat sich ein berühmter Name erhalten, der des Johann von Calcar. Van Mander rühmt ihn als den ausgezeichnetsten, „om Italien den Mondt te stoppen" und beklagt es, von solch einem Meister so wenig Bescheid zu haben.

Gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts oder im Anfange des sechszehnten in Calcar geboren, scheint er Italien bereits als jüngerer Mann besucht und zum dauernden Aufenthalte erwählt zu haben. In Venedig trieb er schon um das Jahr 1536 mit einem Mädchen aus Dortrecht sein Wesen, der Tochter eines Mörders. (Van Mander, Leben des Marten Hemskerck. Fol. 164. b.) Dort schloß er sich zugleich in der Malweise so eng dem Titian an, daß Vasari, als er ihn später in Neapel persönlich hatte kennen lernen, bezeugte, seine Werke könnte man nicht für niederländisch ansehen, und Goltzius sowie andere Maler sie für Bilder von Titian's Pinsel hielten. (Van Mander. Fol. 139. b. u. 140.) Ungegründet jedoch ist van Mander's Nachricht, daß Johann von Calcar die Portraite für die Biographien des Vasari in Holz geschnitzt habe. Er zeichnete nur die fälschlich dem Titian zugeschriebenen Figuren für das anatomische Werk des Vasalius, der ihn Johannes Stephan von Calcar nennt. (Fiorillo, kl. Schriften I. p. 105, Gesch. d. Mal. in Italien. II. p. 82.) Daß die Geburt Christi, welche Rubens besessen, und Sandrart später an Kaiser Ferdinand verkauft hat, sich noch jetzt, wie Fiorillo (Gesch. d. Mal. in Deutschl. II. p. 464.) vermuthet, in der Belvederegallerie zu Wien befinde, ist nicht glaublich. Der neueste Catalog erwähnt das Bild nicht. Ueberhaupt ist mir kein dokumentirtes Gemälde Johann's vor Augen gekommen. Er starb, wie van Mander sagt, noch jung, doch reif in der Kunst, zu Neapel, ohngefähr um das Jahr 1546.

Drei und dreißigste Vorlesung.

II. Das neue Local für einen zweiten Kreis, umfaßt hauptsächlich die schwäbischen Städte.

1. Die Alemannen, die sich der römischen Macht bis zum Sturze derselben immer von Neuem widersetzt hatten, waren in ihren Kämpfen gegen die Franken weniger glücklich. Auch sie wurden dem fränkischen Reiche einverleibt. Am Oberrhein, an den Ufern des Bodensees, wie im Schwarzwalde und der Donauebene erheben sich nun Burgen, Kirchen und Klöster, oder die älteren Meierhöfe und Pfalzen erweitern sich.

Nach Auflösung der fränkischen Herrschaft vereinigt Burghard der Erste die schwäbischen Gaue zu einem selbstständigen Herzogthume, das jedoch schon von König Heinrich I. ab fast zwei Jahrhunderte hindurch als Reichslehen, je nach den Umständen oder der Gunst der Kaiser, bald an Welfen kommt, bald an Zähringer, bald an andere Häuser.

In dieser Epoche entstehen aus den bisherigen Villen, an Orten besonders, für Handel und Verkehr wohlgelegen oder durch königliche Palläste und Hoflager ausgezeichnet, allmählig Städte.

Ulm hatte, der Chronik nach, eine Kirche schon im sechsten Jahrhundert. Seit den Carolingern war es ein palatium

regium, das aber bis zum Anfang des eilften Jahrhunderts nur wenig gedieh. Erst von 1027 an wird die nunmehr durch Mauern geschützte Stadt eine Zufluchtsstätte für gedrängte Freie, die gleich den bereits ansäßigen Lehnsleuten zunächst nutzbares, dann freies Eigenthum erwerben. So bildet sich eine Gemeinde von Grundbesitzern; Dörfer dehnen das Landgebiet aus, Vorstädte die Stadt, und selbst für die hörigen Handwerker vervielfältigen sich bei Krieg und Verkehr die Gewerbe und der Verdienst.

Augsburg am Lech dagegen war, als Augusta Vindelicorum, schon im ersten Jahrhundert eine ihres Handels wegen berühmte römische Pflanzstadt. Auch das Christenthum fand hier durch die Bekehrung der Heiligen Afra Eingang und verbreitete sich weiter zur Zeit Constantin's. Wie lange die römische Municipalverfassung sich während der fränkischen Herrschaft erhielt, läßt sich nicht ermitteln. Ihr theilweises Fortbestehn ist jedoch glaublich. (v. Lancizolle, Grundz. d. Gesch. d. deutsch. Städtew. p. 11.) Die Wahl des ersten Bischofs fällt in den Anfang, die Erwerbung von kirchlichem Grundbesitz in die Mitte des 7ten Jahrhunderts. Als nun im 9ten das Bisthum Neuburg mit dem Augsburgischen vereinigt wird, fehlt es bei den Uebergriffen der Bischhöfe nicht an vielfachen Händeln. König Conrad nimmt deshalb die Stadt 1039 ausdrücklich in seinen Schutz, und achtzehn Jahr später giebt ihr Heinrich der Vierte den Grafen von Schwabeck zum Schirmvogt, ohne daß dadurch die Streitigkeiten beigelegt werden. Denn bald darauf muß Heinrich selbst oder sein Sohn verordnen, wie weit die bischhöflichen Gerechtsame sich in der Stadt erstrecken und was der Land- und Stadtvogtei an Recht und Gerichtsbarkeit zustehn solle. (Paul v. Stetten. Gesch. d. Reichsfreien Stadt Augspurg. I. p. 49. u. 53.) —

Von ganz verschiedener Art sind die frühern Verhältnisse Nördlingen's. In dem eigentlichen alten Reisgau gelegen, kann es erst unter fränkischer Herrschaft gegründet sein. Von römischen Heerstraßen, von Resten alter Bauwerke und ausgegrabenen

Denkmälern zeigen sich keine Spuren. In einer Urkunde von 898 erscheint es jedoch bereits als ein königliches Tafelgut mit zweien Kirchen und nicht unbeträchtlichem Territorium.

2. Eine eigentliche Municipalverfassung beginnt sich in den schwäbischen Städten erst von der Mitte des dreizehnten Jahrhunders ab langsam zu entwickeln.

Das nunmehr erbliche Herzogthum verbleibt in den Händen der Hohenstaufen. Die Welfen sind im Erlöschen, die Zähringer wieder unterworfen, die Zollern meistentheils den Staufen getreu, und selbst die Hochstifte, Klöster und Bisthümer erkennen zum Theil wieder das herzogliche Schirmrecht an.

Mehr noch stehen die jüngeren Geschlechter zu dem Kaiserhause, dem auch die güterlosen Ritter durch die Züge nach dem Orient und Italien Ruhm und Auszeichnung verdanken. Den Städten zeigt sich besonders Friedrich der Erste geneigt. Zu Constanz und Augsburg hält er die Reichstage, Gemünd in der Nähe der Stammgüter, Eslingen abwärts am Neckar, Heilbron in der reichen Ebene desselben Flusses wachsen und gedeihn, und überall mehr oder minder regen sich, seit Italien den Deutschen offen steht, Handel und Wandel. (Phister, Gesch. v. Schwaben. B. II. Abth. 2. p. 232—50.)

Das älteste Stadtrecht bildet sich in Eslingen aus, und wird später auf Ulm übertragen. Die Reichs- und Schirmvogtei kommt in Ulm dem Herzog zu, unter dessen Stellvertreter zwölf Mitglieder der Geschlechter mit erblichem Recht als Schöffen zu Gericht sitzen. Der Stadtrath als integrirende Verwaltungsbehörde nimmt zunächst nur eine untergeordnete Stellung ein. Doch sucht er sich allmählig mit einem selbsterwählten Bürgermeister von dem Stadtgericht loszulösen, und als nun im dreizehnten Jahrhundert die Handwerker der Hörigkeit entwachsen, thut Ulm es in Selbstberathung und Gesetzgebung allen andern süddeutschen Städten voran. (Jäger. l. c. 87—136.)

Augsburg geht den ähnlichen Weg zu dem gleichen Ziele. Diesem Ort namentlich wendet Friedrich Barbarossa manche Begünstigung zu. Er weist den Bischof Conrad, der sich die Stadt

zu unterwerfen versucht, in seine Schranken zurück, (Braun, Gesch. der Bischöfe v. Augsb. Bd. II. p. 129), so daß die Augsburger nun auch treu zu den folgenden Kaisern halten. Das Stadtgericht und den Rath bilden außer den königlichen Beamten zwölf Mitglieder der Geschlechter unter zwei Stadtpflegern; im Ganzen, wie es scheint, ohne Störung durch erneuerte Anmaßungen von Seiten der Geistlichkeit.

Nördlingen, das schon in dieser Epoche reichsunmittelbar ist, scheint hinter Augsburg und Ulm zurück zu bleiben. Nach dem Welfischen Kriege erhält es zwar eine Reichsmesse und Münze, um 1238 aber brennt es gänzlich nieder, und der einträgliche Handel wird, zum Schaden der übrigen Bevölkerung, ausschließlich fast von Juden betrieben. Bis zum Ende des dreizehnten Jahrhunderts gehört die Stadt zur Landvogtei von Nürnberg. Doch setzen die Könige ihr häufig eigene Schirmvögte, mit welchen die Geschlechter, die das Regiment führen, immer von Neuem in Streit gerathen.

Ueberhaupt hat diese ganze Epoche hindurch die königliche und herzogliche Macht noch durchweg das Uebergewicht, und verwendet namentlich unter Friedrich dem Ersten alle Kräfte für die befestigte Einheit der königlichen Gewalt und die dauernde Verbindung Deutschlands und Italiens.

3. Mit dem Sturze der Hohenstaufen ändern sich alle Verhältnisse. Schwaben, als männliches Lehn an das Reich zurückgefallen, löst sich als Herzogthum vollständig auf. Die Grafen und Bischöfe stehen wie die alten königlichen Städte von jetzt an unmittelbar unter Reichsvögten, deren Ansehn jedoch theils von den größern Grundherren von Hause aus nicht geachtet, theils von den freien Städten nach allen Seiten geschmälert wird. (Pfister, Gesch. v. Schw. II. Buch. 2. Abth. p. 79.)

Denn gerade diese Epoche, in welcher das Reich, erst durch Wahlparteien, dann durch Bündnisse der Stände gegeneinander oder vereint gegen Pabst und Kaiser, die Kraft des Zusammenhalts zeitweise ganz verliert, benutzen die schwäbischen Städte, um sich in Verfassung und Vorrechten selbstständig hinzustellen.

In Ulm ist schon gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts bei dem königlichen Vogt nur noch die Ausübung des Blutbanns. Die Kammergüter sind längst zersplittert, die meisten Verwaltungsrechte verschwunden. Zwölf Schöffen bilden wie bisher das Stadtgericht, zwölf erbliche Rathmannen mit einem Bürgermeister die gesonderte Verwaltungsbehörde. Bald wird der Rath auch durch eine Bank der Zünfte erweitert, obschon deren Einfluß anfangs gering bleibt. (Jäger. p. 137 — 216.) Das ähnliche Stadtrecht geht im Beginn des vierzehnten Jahrhunderts auf Memmingen, Dinkelsbühl, Saulgau und Biberach über.

Von jetzt an wirkt weder die Anwesenheit der Kaiser noch die königliche Macht überhaupt auf die Fortbildung wesentlich ein. Die allgemeineren politischen Verhältnisse geben den nähern Anstoß.

In Ulm vor allem die zwischen Ludwig dem Baiern und Friedrich von Oestreich schwankende Königswahl. Fast alle Geschlechter stellen sich, wie sie's schon früher bis zum Verrath der städtischen Freiheit gethan, auf die österreichische, die Zünfte mit wenigen Patriciern auf die bairische Seite. Dieser Zwiespalt zieht jahrelange Unruhen, als letztes Resultat aber um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts den Sieg der Zünfte nach sich.

Neben dem kleinen jetzt wählbaren Rath, der aus siebenzehn Zunftmeistern und fünfzehn Patriciern besteht, haben in dem neuerrichteten größeren die Zünfte dreißig, die Geschlechter zehn Stimmen. Doch wird, statt nach einfacher Majorität, nach der Mehrheit aus jeder Classe entschieden.

Von diesem doppelten Rath geht die Gesetzgebung gemeinsam aus; die Verwaltung gebührt dem kleineren, die Controlle dem großen, und beiden steht der Bürgermeister vor, auf ein Jahr aus den Patriciern erwählt.

Gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts sind nun auch alle Hoheitsrechte des Königs gänzlich erloschen, und es bedarf nur noch einer Erweitrung des Stadtgebiets, um Ulm in Einfluß und Trotz, als Leiter des Städtebundes, als Schiedsrichter

in den Eidgenossenkriegen und Theilnehmer an den Concilien auf eine Stufe der Macht zu stellen, die kaum andere süddeutsche Städte erreicht haben. (Jäger. 217—294.)

In Augsburg beginnt diese Epoche mit schweren Kämpfen gegen den hartnäckigen, listigen Bischof Hartmann. Wie andere geistliche Herrn in Schwaben und Elsaß, trachtet er nach Vergrößerung seiner Gewalt, und nimmt die Schutzvogtei für sich in Anspruch. Doch kann er sich letztlich nicht halten, und Augsburg erlangt volle Reichsfreiheit.

Das zünftige Regiment beginnt hier nach einzelnen früher mißglückten Versuchen im Jahr 1368. In Folge geheimer Berathung rotten sich die Gewerke gewaffnet zusammen, umstellen das Stadthaus und zwingen den versammelten Rath, ihre Herrschaft anzuerkennen. Die ehrbaren Herrn fügen sich klüglich und nehmen sogleich zwölf zünftige Bürger in ihre Versammlung auf, um eine neue Verfassung mit Ruhe besprechen zu können. Durch diese Mäßigung erhalten sie mehr als zu hoffen stand; im engeren Rath, ohne Erblichkeit zwar, noch fünfzehn Stellen gegen neunundzwanzig zünftige; für den weiteren werden je zwölf Mitglieder aus jeder der siebenzehn Zünfte gewählt, und zwei Bürgermeister, aus den Geschlechtern der Eine, der Andere aus den Gewerken, verwalten die gesammten Angelegenheiten der Stadt. (Paul v. Stetten. p. 113—117.)

Nördlingen seinerseits bewahrt die aristokratische Verfassung fast um ein Jahrhundert länger. Auch die unmittelbaren Hoheitsrechte auf das Stadtgericht, den Betrieb der Münze und Zölle bleiben dauernder aufrecht. Der Handel wird für die Bürger erst einträglich, nachdem sie die Juden, durch zwiefache Verfolgung 1290 und 1393, unterdrückt und vertrieben haben. Bei steigender Thätigkeit und Organisation der Zünfte nun geht es ohne die gewöhnlichen Reibungen auch hier nicht ab, und wenn gleich die Gewerbe nicht zu offener Gewaltthat hervorbrechen, verordnet doch Kaiser Friedrich bei seiner Anwesenheit in Nördlingen 1485 eine Umänderung der Verfassung. Der bisherige Rath wird durch zwölf Zunftmeister erweitert, und die

Dauer der Stellen auf zwei Jahre eingeschränkt. Doch weder über die Zahl der Mitglieder, noch über den Umstand, ob neben dem kleinen Rath ein großer schon früher bestanden habe, oder jetzt erst hinzugefügt sei, scheinen die Nachrichten übereinzustimmen. (Jäger. p. 243. Schöpperlin, kl. hist. Schriften, p. 371 und 417. Dölp, gründl. Bericht 2c. Nördl. 1738 p. 9 und Anhang Urk. No. IX.)

Den Handelsverkehr beleben in diesen freien schwäbischen Städten früh schon Jahrmärkte und Messen, spätere Zollfreiheiten erleichtern ihn, und durch die Verbindung mit Mailand, Venedig und Genua verbreitet er sich immer reichhaltiger. Außerdem gehn die Waaren über Cöln nach den Niederlanden, über Erfurt nach Bremen, Hamburg, Lübeck, östlich nach Böhmen, Mähren und Ungarn, und westlich über Basel nach Frankreich und Spanien. Augsburg und Ulm hauptsächlich thun sich in Verarbeitung von Metallen und Holz hervor; und mit Linnen und Seidenzeugen, feinen Gewürzen, Wein, Eisen und Salz wird der Verkehr immer beträchtlicher, und je höher die Unternehmungslust steigt, je häufiger bilden die Kaufleute naher und fernerer Städte Gesellschaften zu gemeinsamen Speculationen. (Hüllmann Städtewesen Bd. I. p. 378 — 400. Jäger. 686 — 718.)

Mit diesem Reichthum verlieren die Sitten ihre frühere Einfachheit. In Kleidern, Gelagen und Fastnachtsspielen herrscht ein übermäßiger Aufwand; Karten und Würfelspiel, Trinkstuben, lüderliche Frauenhäuser müssen immer von Neuem beschränkt oder verboten werden, und die Geistlichkeit thut es den Laien in jeder Art unzüchtiger Völlerei zuvor. (P. v. Stetten p. 142. Jäger 501—505.) Dafür aber tragen außer dem Handel die Kirchenversammlungen durch nahe Berührung mit fremden Völkern den Keim vielseitiger Bildung in sich. Die großen Erfindungen der Zeit werden trefflich genutzt; Augsburg macht den Vorgang im Kanonengießen und vervollkommnet, wie andere schwäbische Städte, die Buchdruckerkunst. Das vielfach zertheilte Grundeigenthum bleibt in Privathänden, der Fleiß in Viehzucht,

Getreide und Hopfenbau ist emsig und treu, die Liebe zur Heimath groß, die Volkseigenthümlichkeit ausgeprägt in abgeschlossenen Charaktern, doch voll Gemeinsinn, mehr von innerer Tiefe und Stille, als nach außen beredt, aber offen, geradezu, voll Humor, und von einer Phantasie, die mit reicher Gabe für Kraft und Lieblichkeit einfach das Wirkliche ergreift, und Phantastisches nur dann hineinmischt, wenn die Gestalten der äußern Umgebung nicht mehr dem erstrebten Ausdruck genügen, und ihn doch ganz in sich aufnehmen sollen.

So gesellt sich hier schon unter den Hohenstaufen zu dem Getöse der Waffen gleich ritterlich die deutsche Lyrik der Liebe und Frömmigkeit, wie die epische Verherrlichung der alten Sagen und Heldenzüge. Mit dem Emporkommen der Städte aber verknüpft die Kunst sich in Schwaben am liebsten mit dem Gewerk. Die Weber von Ulm, seit jeher in sich gekehrt, befleißigen sich in religiösen Gedichten des Meistergesangs; unter Steinmetzen, Schreinern, Metallgießern, Goldschmieden stehen Künstler auf, die Bauhütten versammeln die Besten ihrer Zeit, und in Augsburg, Nördlingen, Eslingen, vor allem in Ulm steigen Kirchen empor, die im fünfzehnten Jahrhundert und früher zum Theil zu den reichsten Zierden deutscher Architectur gehören.

Bei dieser allgemeinen Regsamkeit gewinnt nun auch die Malerei sowohl in Schwaben als in dem stammverwandten Elsaß seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts einen erneuten Umschwung; wie in Niederdeutschland durch flandrischen Einfluß, doch weder in so weiter Ausdehnung, noch in gleichem Grade. Die Meister in Colmar, Augsburg und Ulm nehmen zwar willig die Technik der Oelmalerei in sich auf, und entziehen sich auch in Charakteristik nicht ganz dem eyckischen Uebergewicht. Im Wesentlichen aber bilden sie einen veränderten Typus aus, der von dem niederländischen wie von dem cölnisch-westphälischen abweicht. Nur Friedrich Herlen von Nördlingen folgt directer dem Vorgang der eyckischen Schule. Dies kann befremden. Kein anderes Land scheint für die Verbindung des frühern deutschen Styls mit den eyckischen Vorzügen geeigneter als eben Schwa-

ben und Elsaß. Weder Colmar noch Ulm sind Bischofssitze. Selbst Augsburg, ehe hier die Malerei gedeiht, hat seine Reichsunmittelbarkeit durchgesetzt. Der gleiche Handelsreichthum belebt die Städte, und schlagen die Brügger und Genter sich mit ihren Grafen und Herrn oder mit Nachbarstädten umher, so bestehn die Oberdeutschen in ihrem Städtekriege und sonstigen Fehden die ähnlichen Drangsale. Dennoch giebt diese Verwandtschaft nur den genügenden Grund für unabhängige Produktionen. In Westphalen und Cöln schließen sich die besten Meister dieser Epoche den Niederländern enger an, weil die Aufgaben, um welche es in dem jetzigen Abschnitte zu thun ist, sich nicht ohne fremde Nachhülfe durch die bisherige Auffassungsweise erfüllen lassen. Die Oberdeutschen dagegen hätten schon früher eine der flandrischen verwandte Richtung entwickeln können, wenn ihre Gabe zur Malerei mächtiger und umfangreicher gewesen wäre. Jetzt aber sind sie in dieser Kunst so weit gediehn, daß sie von Außen nur noch eines Anstoßes bedürfen, um auch in Gestalten und Farben ihr volksthümliches Leben, religiöses und weltliches, selbstständig schildern zu können. Die Aehnlichkeit der äußern Verhältnisse bringt deshalb hier nur die eben so wichtigen Unterschiede des niederländischen und oberdeutschen Charakters zum Vorschein. Diese Abweichungeu will ich gleich anfangs bemerklich machen.

Die flandrischen Städte bleiben nicht ganz von dem Einfluß ihrer romanischen Nachbarn frei. Kampf ist im Politischen ihr eigentliches Element, und die Vermittelung kommt mehr in Form nothwendiger Unterwerfung der einen oder der andern Seite, als durch jene Einigung zu Stande, zu welcher beide freier zusammengehn, weil die Harmonie ursprünglich in ihnen liegt. Zugleich ist, bei den Eyck's selber eine gewisse ritterliche Zierlichkeit und fürstliche Vornehmheit in vielen Gestalten kaum zu verkennen. Man merkt, daß Johann van Eyck Philipp dem Guten zur Seite stand. Der Hauptzug aber bleibt immer die religiöse Ruhe und kirchlich-katholische Heiligung. Von diesen

Werken aus giebt es keinen Uebergang zu protestantischer Sinnesweise.

Die schwäbischen Maler haben nun zwar den ähnlichen Gottesdienst vor Augen, und ihren Gestalten fehlt es nicht an der nöthigen Demuth und Ehrfurcht. Die sacramentale Kirchlichkeit aber, jener Ausdruck geheimnißvollen Zwanges gleichsam verschwinden aus ihren Bildern. Es ist, als wären die Charaktere im Guten wie im Schlimmen selbstgewisser und empfänden sich theils in auffäßiger Bosheit froher, theils in Sittigkeit und Liebe mit Gott vertrauter. Sie lassen zwischen der katholischen Gegenwart und protestantischen Zukunft keine unübersteigliche Kluft wahrnehmen. — Schon die frühen Lehren der Waldenser und Arnold's von Brescia wirken nach Schwaben herüber und erwecken nach Heinrich's von Corvei Worten, (Fast. Corbeiensis Henr. Monachi; ap. Starenberg Monum. hist. I., 72. 77.) nicht nur einen Eifer gegen die päbstliche Macht, sondern auch Verachtung der Kirchengebräuche, der heiligen Bilder und Reliquien. Dieser Emancipation sind die Hohenstaufen nicht durchgängig abgeneigt, und während der Epoche ihrer Reichsunmittelbarkeit beweisen die Stadtbürger noch mehr einen religiös freien Sinn, (Jäger. 224 — 225), den auch der Ausgang der Constanzer Kirchenversammlung nicht schwächen kann. Wenn deshalb der Zweck einer Reformation in Glauben und Sitten ebensowenig zu Basel durchgesetzt wird, so suchen die oberdeutschen Städte in ihrem Kreise von unten her zu thun, was von oben her nicht hatte gelingen wollen.

Mit dieser Richtung verbindet sich schon früh der Drang nach politischer Freiheit. (Jäger. p. 196.) Doch weder als unreifes Gelüst noch als zügelloses Begehren. Ein gediegener Sinn für ruhige Organisation läßt es nur selten zu dauernden Streitigkeiten kommen. Die Geschlechter büßen weder ihr Ansehn ein, noch ihre politische Macht. Mit der Freiheit ist die Liebe für das Stätige verknüpft, und jedesmal, nachdem die Zünfte ihre zeitgemäße Stellung erlangt, beruht wie vorher das Verhältniß der Obrigkeit und Bürger in echtem Gemeinsinn auf

Ehrfurcht vor dem Gesetz, Selbstregierung in allem Zulässigen und wechselseitigem Zutrauen. — Von weltlicher wie von religiöser Gesinnung aus fällt hiedurch der eyckische Grundzug fort. Statt seiner macht sich der Ausdruck erneuter Milde und Freundlichkeit geltend, in welchem die schwäbischen Meister auch jetzt noch den frühern Niederdeutschen zur Seite stehn.

Doch auch von diesen unterscheiden sie sich selbst in der angegebenen Richtung. In Cöln, Münster und sonstigen Bischofssitzen giebt der beschränktere Kampf gegen den geistlichen Oberherrn, trotz allem Ausdruck von Straffheit, doch häufig nur den allgemeinen Anschein fröhlichen Uebermuths und munterer Keckheit. In Schwaben betrifft die erweiterte Opposition die römische Kirchengewalt im Großen und Ganzen. Gerade von dem hohenstaufischen Stammlande aus entwickelt sich der hartnäckige Streit zwischen Pabst und Kaiser. Ergreift hier nun die Malerei bestimmter portraitirende Formen, so verleiht sie ihnen in Anmuth und Lieblichkeit doch ein in sich tieferes Gemüth und in würdigen Charakteren wie in gemeinen und rohen den durchgebildeten Ausdruck von fester Kraft.

Bei den Niederdeutschen fällt überhaupt die frühere in sich harmonische Sicherheit der Charaktere und die von der eyckischen Schule entlehnte reichere Portraitwahrheit mehr auseinander. Die Meister des Elsaß und Schwabens vereinigen Beides schneller und selbstständiger. Denn was ihrer Malerei von Hause aus in der vorigen Epoche die Verwandtschaft mit Cöln und Westphalen gab, jener Ausdruck freier Offenheit in Anmuth und Würde, entspringt bei ihnen nicht etwa nur aus der ähnlichen Opposition gegen die Geistlichkeit, sondern umgekehrt eben so sehr aus dem ungetrübteren Einklang jeder Stadt in sich selbst, der den Cölnern lange Zeit abgeht; und was die Niederdeutschen sich erst durch flandrischen Einfluß erwerben können, die reichere Particularität der Charaktere und Formen, das fließt den Oberdeutschen aus derselben Quelle heimischer Ausbildung zu, so daß zwischen dem einen und andern Element kein trennender Unterschied übrig bleibt.

Nach allen diesen Seiten zeigt die oberdeutsche Kunst zugleich die nähere Vereinigung mit dem städtischen Handwerk. Vornehmlich mit der Goldschmiedekunst und dem Bücherdruck, wodurch sich neben der Oelmalerei das Formenschneiden in Holz und Graviren in Kupfer entwickeln. Colorirte Figuren der Heiligen in Holzschnitt, auf Blättern in Form von Briefen und gedruckte Spielkarten sind in den oberdeutschen Städtun schon am Ende des vierzehnten Jahrhunderts ein nicht unbedeutender Handelsartikel. (Jäger. p. 585.)

Auf das eigentliche Malen jedoch wirkt diese Abzweigung hier noch bedeutend weniger ein als in der späteren Dürerischen Schule. Denn sie schreibt sich überhaupt nicht aus dem Mangel an Sinn für Farbe her, sondern aus reger Auffassung der charakteristischen Form, für welche der malerischen Hand nur die praktische Geschicklichkeit noch theilweise abgeht, so daß sie ihrem ursprünglichen Handwerk zufolge lieber nach Holz, Silber und Kupfer greift.

Vier und dreißigste Vorlesung.

Für die nähere Schildrung einzelner Werke bin ich in nicht geringer Verlegenheit. Aus eigener Anschauung kenne ich nur die kleinere Anzahl, und muß selbst für diese halb schon erloschne Erinnerungen auffrischen. Die Notizen aber, die sich in früheren und spätern Schriften finden, liefern für sichere Ergebnisse nur unzureichende Vorarbeiten. Dennoch bleibt mir nichts anderes übrig, als mich den neusten Vorgängern anzuschließen, ohne bestimmen zu können, ob sich nicht nach eigner Besichtigung Vieles ganz anders erweisen werde, als ich es jetzt zu geben vermag.

Als Gliedrung lassen sich drei Hauptgruppen feststellen. In der ersten ist Martin Schongawer der Mittelpunkt; in der zweiten macht sich die directe Nachbildung der eyckischen Schule geltend; die dritte hat den älteren Holbein an ihrer Spitze.

A. Das Local für den ersten Kreis bilden hauptsächlich zwei Städte, Colmar und Ulm. Hier drängt sich das Tüchtigste und Beste in rascher Folge zusammen, theils auf Anstoß der eyckischen Schule, theils durch Verkehr mit Italien. Dem Inhalte nach sind die Gemälde von großer Mannichfaltigkeit, doch läßt sich derselbe durchgreifende Unterschied nicht verkennen, der

schon in Westphalen hervortritt. Auf der einen Seite stehen anmuthigere Scenen aus der Geschichte Christi, in welchen die stille Frömmigkeit ihr heiliges Vorbild sucht, die Verehrung der Jungfrau, die Geburt, die Anbetung der Hirten und ähnliche Situationen, auf der anderen die Empörung wider den Herrn, und beides endlich wiederholt und vereinigt sich in Stoffen aus der Legendengeschichte. Deshalb ist denn auch die Composition bald einfach, bald reich an Gestalten, und der Ausdruck geht von der Schildrung treuer Gemüthsart bis zu den letzten Extremen des Bösen fort, oder hebt jene Charakterstärke hervor, die ihre Kraft aus dem Gefühl religiösen und weltlichen Einklangs schöpft. Die Formen sind naturwahr, so weit die eigene Anschauung reicht, lieblich, wo es der Gegenstand zuläßt, und wenn er es fordert, energisch und fest, im Häßlichen leicht übertrieben, zuweilen phantastisch; in Stellungen hier von schönster Ruhe, dort vielfach bewegt und durch wilde Affecte belebt, oder Beides wird für eindringliche Contraste verbunden. Die kräftige Färbung aber bleibt zu großem Theil, wenn auch nicht durchgängig, hell und licht. Die technische Ausführung deutet auf gründliche Genauigkeit.

Daß der Umschwung auch hier aus dem Bedürfniß entsprungen sei, zu reicherer Individualisirung fortzuschreiten, ergiebt sich bereits aus zweien Tafeln, früher in der Kirche zu Allmendingen, jetzt in der Abelschen Sammlung zu Stuttgart. Sie mögen der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts angehören, und stellen auf Goldgrund unter gothischen Baldachinen, die eine S. Markus, Lucas und Paulus mit ihren Attributen, die andre die heilige Margaretha und Dorothea, sowie den Evangelisten Johannes dar. Die männlichen fest modellirten Köpfe sind voll Charakter und Leben, die weiblichen minder gelungen, die Thiere zum Theil sogar arg verzeichnet; auch die Gewänder steif, doch mit Gefühl für Wahrheit. Das Colorit ist hell, die Malweise auf die Ferne berechnet. (C. Grüneisen. Kunstbl. 1840. No. 98. p. 413.)

Die näheren Spuren einer der flandrischen verwandten Richtung (Kugler, Handb. d. Kunstg. p. 754.) sollen die Tafeln des Altarschreines zu Tiefenbronn von Lucas Moser von Wil anzeigen, deren ich bereits (p. 38) erwähnt habe. Die frühe Jahreszahl 1431 läßt jedoch einen eyckischen Einfluß problematisch.

1. Ueberhaupt thut sich ein epochemachender Fortschritt erst in den Werken Martin Schongawer's kund.

Die älteren Nachrichten über die Lebensumstände dieses Meisters sind leider unsicher und widersprechend. Für die Ausmittlung seines Geburtsortes verlangt schon der umsichtige Bartsch (Le peintre graveur, VI. p. 103—113) man solle nicht vergessen, daß Martin's Familienname Schongawer, nicht aber „Schön" gewesen sei. Van Mander nennt ihn zwar Hipse und Hupse Marten (Fol. 127. b. u. 131. a.) und Beatus Rhenanus (Instit. Rer. Germ. l. III. p. 528. Ulmae 1693) Martinus Bellus; die Inschrift aber auf der Kehrseite des bekannten Portraits aus der früheren Praun'schen Sammlung (v. Murr, Descr. du Cab. de M. P. Praun. p. 20.) besagt, er habe den Beinamen Hipsch, „wegen seiner Kunst" erhalten. Hiemit fallen die Schlüsse fort, die von Murr aus dem Alter der Familie Schön zu Nürnberg zieht, und deshalb Martin's Geburtsort nach Franken verlegt. (Beschr. Nürnb. p. 483. Journal, Bd. II. p. 230.) Freilich läßt ihn Sandrart zu Eulenbach geboren sein, (Deutsche Academie. Nürnb. 1675. II. Theils 3tes Buch c. 2. Fol. 220.) wahrscheinlich jedoch verwechselt er ihn mit einem anderen Martin Schön, von dem man in der Burg zu Nürnberg Gemälde soll gefunden haben. Ebenso wenig kann die Reihenfolge der Meister, die Grüneisen (Ulm's Kunstl. im Mittelalt. (p. 34 u. 35) anführt, auf Vorfahren unseres Martin deuten. Unter vielen Schön's kommt in den Ulmischen Steuerregistern ein Martin Schongawer erst um 1461 vor, und Ludwig, vielleicht sein Bruder, bis 1491. (Grüneisen l. c. p. 35.) Doch würde sich hieraus nur ein zeitweiser Aufenthalt Martin's in Ulm ergeben. In Augsburg dagegen stand das

Patriciergeschlecht der Schongawer früh in Ansehn und Ehre, (Paul v. Stetten Augspurg. Handwerksgesch. p. 376. Gesch. d. R. St. Augsp. I. p. 116) ja schon um 1268 war ein Heinrich Schongawer Stadtpfleger. (p. 75.) Aus dieser Stadt, scheint es, stammt Martin's Familie her, und erst sein Vater zog nach Colmar herüber; ob vor oder nach der Geburt des Sohns will ich nicht entscheiden. Das bestimmte Jahr dieser Geburt ist noch sehr zweifelhaft.

Als Anhaltspunkt hat man vornehmlich die Inschrift des eben erwähnten Portraits genommen. Dieser zufolge soll es 1483 (das Kunstbl. giebt 1488 an) von Hans Largkmair gemalt sein. Da nun Martin auf diesem Bilde als ein Mann von höchstens 38 Jahren erscheint, läßt Bartsch ihn 1445 geboren sein; in Uebereinstimmung mit v. Heinecken, der in seinen neuen Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen erzählt, er besitze eine Zeichnung, auf welcher Dürer mit eigener Hand die Worte geschrieben: „Dieß hat der hübsch Martin gerissen im 1470 jar, da er ein junger Gesell was."

Beiden Angaben jedoch ist ein vollständiges Zutrauen um so weniger zu schenken, als sich jetzt mit Gewißheit herausgestellt hat, daß Martin weder 1486 noch 1499, sondern 1488 am Tage von Mariä Reinigung zu Colmar gestorben sei. (Kunstbl. Febr. 1841. No. 15. p. 59.) Die Lebensdauer von 43 Jahren hätte für seine reichhaltige künstlerische Thätigkeit kaum zureichen können. Doch ist es darum noch nicht erforderlich, das Jahr seiner Geburt, wie von Quandt und vor ihm schon Andre es thun, (Kunstbl. 1840. No. 79. p. 331.) bis auf 1421 herunter zu rücken; namentlich nicht, um Martin zu einem Schüler Johann's van Eyck zu machen. Der eyckischen Praxis konnte er sich eben so gut ohne Aufenthalt in Brügge und persönliche Lehre Johann's zuwenden. — Dürer, als er 1492 in Colmar war, fand dort bei dem Goldschmied Georg Schongawer gastliche Aufnahme. (Pirkheimer Op. pol. p. 352. Kunstbl. 1840. No. 79.)

Wie lange Martin selber das Handwerk seiner Familie getrieben, ist eben so ungewiß als der Zeitpnnkt, in welchem er die Malerei erlernt; besonders die Praxis in Oel, die sich auch in Westphalen und Cöln erst nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts zu verbreiten anfängt. Nur so viel scheint sicher, daß er seine volle Liebe und Muße früh schon der Kupferstecherkunst widmete. Die Anzahl seiner hinterlassenen Gemälde ist deshalb im Ganzen auch, namentlich in Deutschland, gering. Nach Wimpheling's Zeugniß (Rer. germ. epitome. Hanoviae 1594. c. 67. p. 200.) waren sie so vortrefflich, daß sie nach Spanien, Frankreich, England und andere Länder weggeführt wurden; eine Aussage, die wohl der rhetorischen Wirkung wegen mehr pomphaft als genau gefaßt sein mag.

Ihr allgemeiner Charakter gleicht dem seiner Kupferstiche.

In diesen erscheint er als ein Meister ersten Ranges; in ursprünglicher Erfindung und einfacher Größe ausgezeichneter selbst als Dürer. Fast alles bei ihm ist eigene Schöpfung. Er beruht zwar auf nationalen Vorgängern; was sie ihm bieten können wandelt er aber aus selbstständiger Anschauung wesentlich um, und wenn er dieß auch nur nach flandrischem Einfluß vermag, so erinnern doch nur vereinzelte Motive und Formen näher an die Bekanntschaft mit Werken der eyckischen Schule. Im Uebrigen thut sich in ihm gerade am gründlichsten der Unterschied oberdeutscher und flandrischer Auffassung dar. — Der Grundklang seiner nationalen Conception ist das unzerstörliche Gefühl jener geistigen Harmonie, deren ich schon oben erwähnt habe. Sie schließt die Gegensätze von Menschen und Gott, Weltlichkeit und Kirche, Individuum und echtem Lebensgehalt nicht zu der zwangvolleren Aussöhnung an einander, die relativ nur durch Unterwerfung der einen Seite zu Stande kommt, sondern geht von dem freien Einklange aus, in welchem beide ursprünglich als Gegenüber und Zwischenspalt keine Geltung bewahren. Gott selbst erscheint dadurch nicht mehr hingestellt als bloßes Object der Verehrung; er wird menschlich näher, und

die Strenge katholischer Andacht mildert sich zu einem bescheidenen Genügen oder erhält den Ausdruck ernster Gewißheit und männlichen Nachdenkens. Das Wunder der Versöhnung ist nicht entweiht, was bei den Eyck's jedoch ein unerschlossenes Mysterium bleibt, ergiebt sich als ein enthülltes Geheimniß. Die Befriedigung des ganzen Gemüths und Charakters wird zum Hauptzuge.

Solch eine Anschauung scheut am wenigsten die Darstellung härterer Extreme. Die Vorliebe für Stoffe aus der Passionsgeschichte theilt Martin Schön nicht nur mit seinen Nebenbuhlern am Rhein und in Westphalen, sondern er kehrt das Element der Widersacherschaft mit eigenthümlicher Lust hervor.

Im Ganzen breitet sich seine Charakteristik nach drei Seiten aus.

In Rücksicht auf zarte Lieblichkeit in der Form weiblicher Köpfe und dem Ausdruck innrer Befriedigung erstens geht vornehmlich Er wieder auf dem von den Eyck's unterbrochenen Wege Meister Wilhelm's und Stephan's mit neuer Kraft vorwärts. Ohne jedoch von diesen Meistern zu entlehnen. Directe Anklänge an die cölnische Schule bleiben vereinzelt und selten. Seine Physiognomien sind individueller und doch von reinerer Schönheit der Formen. Den runden cölnischen Gesichtern zieht er ein längliches Oval vor, und gliedert dasselbe in drei fast gleiche Theile, indem er die Stirn, wenn auch nicht immer, um etwas verkürzt, dafür aber den unteren Gesichtstheil verlängert, und nun den stillen Augen und holden Lippen, überhaupt den gesammten Zügen den tieferen Ausdruck eines fest in sich zusammengeschlossenen Gemüth's verleiht; bürgerlich, doch von feinem Adel der Seele und durch ein naturwahres Ideal vergeistigt, das ihm vor dem innern Auge steht. Man hat ihn nach Sandrart den deutschen Perugino genannt und von ihm behauptet, er sei mit Pietro in künstlerischem Verkehr gewesen. Die Art seiner Schönheit kommt in der That unter den deutschen und niederländischen Meistern den Italienern am nächsten. — Seine Christkinder sind gleichfalls milder im Ausdruck, ernst,

doch von lieblicher Freundlichkeit und in Gestalt reiner und schöner als die bisherigen. Auch Jünglingsköpfe gelingen ihm trefflich, so daß er nun Christus gleichfalls mit jugendlich weicheren Zügen darstellt.

In Männern und Greisen zweitens hält er die glücklichste Mitte zwischen der cölnischen und flandrischen Schule. Sie haben die Körperkraft und Charakterstärke der Eyck's, aber eine freiere Würde und sichere Fassung, die sich zwar nicht zu der cölnischen munteren Offenheit erheitert, doch in ihrem gehaltneren Ernst beweist, über die Dinge dieser und jener Welt seien sie sehr wohl mit sich selber im Reinen. In Portraittreue stehen sie den flandrischen nach; sie verfolgen die einzelnen Züge minder genau.

Wie Hieronymus Bosch sich den Mißbildungen des Thierreichs mit Behagen hingiebt, lebt Martin Schön sich drittens mit geistvollem Auge auch in die Naturausschweifungen menschlicher Structur und Physiognomien ein. Sie sollen die geifernde Wuth wider Gott, die schadenfrohe Befriedigung in seiner Marter und Schmach darstellen. Selbst Dürer kaum versteht es, wie er, diese Nachtseite in wirklichen Individuen zu veranschaulichen. Wir fühlen uud sehn, was in ihnen vorgeht, wir glauben ihnen, daß sie's empfinden, und eben aus dieser Mißgeburt ihrer Seele soll für uns die schnöde Verkrüppelung ihres Leibes hervorgehn. Doch nicht, um an ihnen nur den sichtlich ausgeprägten Fluch religiöser Verwerfung zu erkennen. Der ungeheure Widerspruch menschlicher Frechheit erscheint ihm so in sich selber haltungslos, daß er sich mit keinem Bannstrahl dagegen waffnet. Unerschüttert in seinem eigenen Glauben an die Versöhnung will er nun auch dem Beschauer jene sichere Harmonie nicht trüben, für welche das Nichtige von Hause aus überwunden ist. Er treibt keinen losen Spaß mit dem Bösen, statt aber mit Zorn darauf loszugehn, versucht er es lieber, uns im Beginn großartiger Comik ein Narrenfest satanischen Aufruhr's vor Augen zu bringen. Wie denn auch sein guter Humor in Darstellung alltäglicher Scenen zu Tage kommt. —

Man hat ihn namentlich nach dieser Seite hin phantastisch genannt. (Kugler Gesch. d. Mal. II. p. 78.) Mir scheint dieß kein richtig gewählter Ausdruck. In seinen heraufgeputzten Henkern, seinen muthwillig fletschenden Knaben und geißelnden Knechten beweist Martin Schön gerade am vollsten ein naturtreues Studium. Er steigert nur häufig die beobachteten Züge mit nachhelfender Energie. Die verstärkte Mißbildung der rüsselartigen Mäuler, der bocksartigen Köpfe und knöchernen Körper soll deutlicher noch die innere und äußere Verkehrtheit darthun. Wie ihn selber jedoch der Sieg des Wahren innerlich froh macht, scheint auch einigen seiner Figueen fast die eigene Häßlichkeit lächerlich und die eigene Bosheit kein letzter Ernst. Giftigen Haß zeigen nur wenige, und fast Einer nur schaut jedesmal drein, als wär er der Böse selber.

So übertrifft er die Meister von Westphalen und Cöln in der schönen Form und dem lieblichen Ausdruck weiblicher Frömmigkeit, und ist in durchgängig männlicher Energie zuerst wieder den Eyck's an die Seite zu stellen. Beides zu dem Erweise, daß echte Kraft sich am wirkungsreichsten die Milde zugesellt, und selbst in Darstellung des Verworfnen und Bösen noch die Frohheit der Kunst bewahren kann.

In seiner Composition vereinigt er gleichfalls zwei Seiten, die weder die cölnische noch die westphälische Schule zu rechtem Einklang bringen, wenn sie die flandrischen Vorbilder überschreiten; das Zusammendrängen in Haufen und die Vereinzelung, das Einordnen in symmetrische Grundlinien und die regellose Lebendigkeit. Erst Martin Schön bricht für Albrecht Dürer die Bahn. Man sieht, daß er eben so sehr ein bewegtes Leben, mit raufendem Pöbel und ehrsamen Bürgern vor Augen gehabt hat, als auch Faschingsfeste und sonstige Aufzüge. Figuren, die jede für sich dastehn und gelten sollen, stellt er höchst einfach mit lebendigen Motiven, in denen ihm vorzugsweise der Ausdruck harmonischer Würde gelingt. Für kleine Gruppen ist er in Bewegung und Ruhe von noch größerer Mannichfaltigkeit. Schon hier, obschon man oftmals den Goldschmied herausmerkt, geht

seine Erfindung weiter, als er sie würde in Gold oder Silber haben ausführen können, so daß man inne wird, nur der Reichthum seines Geistes treibe ihn an, den Grabstichel zur Hand zu nehmen. In Scenen der Passionsgeschichte kommt ihm in neuen Geberden, Bewegtheit, Klarheit des Vorgangs und Abrundung nur Dürer gleich. Auch diesen aber überwindet Martin in seinen größten Compositionen, durch ruhige Hoheit, einfache Massen, Concentration auf den Hauptpunkt, Milde des Eindrucks und schlichte Totalität. Alles ist in lebendige Gegenwart hinausgeführt, und von einem speciellen Moment durchgreifend mit einer Gründlichkeit zusammengehalten, für deren besonnenen Verstand und beseelenden Genius in diesem Kreise kein zweiter zu nennen bleibt. Nur in landschaftlichen Gründen und Architecturumgebung steht er weit hinter den Eyck's und Dürer zurück. Er beschränkt sich hierin auf das Allernothwendigste. Als Ersatz ist er Meister in der Gewandung. So großartig als Hubert und Johann, doch im Faltenwurf weniger symmetrisch, in den Linien oft geschwungener, in langen Mänteln wallender und in Motiven reicher, ob zwar einfach uud deutlich. Zwischen der cölnischen Weiche und eyckischen Strenge hält er auch nach dieser Seite die schöne Mitte. Eine durchgebildete Kenntniß aber der menschlichen Gestalt, in der Hemling so hoch steht, läßt sich bei Martin Schön noch vermissen. Bei nackten Gestalten, die er gern zu vermeiden scheint, sind die Formen trocken und zeigen nicht durchweg ein volles Verständniß. Auch die Hände sind häufig knöchern, im Gelenk zu mager, und die Füße über das schöne Naturmaaß groß.

Wie später Dürer, war Martin Schongawer mehr wohl Kupferstecher und Zeichner als Maler. Dennoch gehört er auch in dieser Kunst zu den berühmtesten Meistern.

Wimpheling sagt von Martin's Bildern, daß nach dem Urtheil guter Künstler nichts Feineres und Liebenswertheres von irgend wem habe gemalt werden können. (Si bonis artificibus et pictoribus fides adhibenda est, nihil elegantius, nihil amabilius a quoquam depingi reddique poterit. Rer. Germ.

epitome. p. 200.) Doch beschränkt sich die Zahl der als echt angenommenen auf drei oder vier, sämmtlich auf Goldgrund, einige in Colmar selbst ausgeführt und für die Kirchen des Heiligen Martin und Franciskus bestimmt, wo sie schon bei Martin's Lebzeiten aus der Nähe und Ferne Künstler zu Studium und Nachbildung herbeizogen. (Wimpheling l. c.) Dem Inhalte nach stellen sie die einfachsten Gegenstände dar. Die Verkündigung und Anbetung, die Jungfrau von Engeln gekrönt, oder voll Trauer über den Leichnam des Sohns, — Situationen, deren Stille und Beschlossenheit statt zu vielfachen Bezügen und bewegten Gruppen nur zu dem milden Ausdruck eines frommen Gemüths in reinen, edlen Formen veranlaßt.

Die Köpfe sind in Schönheit und Seelenfülle ausgezeichnet, die übrigen Körpertheile weniger geschickt behandelt, wenn auch die gleiche Liebe durch alles hindurchgeht. Meisterhaft stimmt das Colorit zu der Anmuth des Ausdrucks. So weit es sich erhalten hat, ist es durchweg kräftig, doch in cölnischer Weise heiter und licht; namentlich in der Carnation warm und reizend, bei hellem Grundton und geringen Schatten von zarter Modellirung und feinen verschmolzenen Uebergängen. Der dünne Auftrag läßt bei sorgsamer Vertreibung keinen Pinselstrich mehr erkennen. Die Ausführung geht genau bis ins Einzelne.

Das hervorstechendste dieser Gemälde ist die sogenannte Madonna im Rosenhag hinter dem Hochaltare der Stiftskirche St. Martin. Maria sitzt überlebensgroß auf einer Rasenbank, in Zügen und Ausdruck bescheiden in stillem Glück, doch nicht ohne Hoheit, wenn auch weniger anmuthreich als andere Madonnen. Um sie her aufs Traulichste blüht eine Rosenhecke, in der bunt befiederte Vögel spielen; zwei schwebende zarte Engel halten die Krone über ihrem Haupte. Die ganze Conception ist groß und freundlich.

Von Heinecken klagt, die vielen Altarlichter hätten dies Bild so verdorben, daß die Manier sich kaum mehr erkennen lasse. Grüneisen (Nicolaus Manuel p. 63) beschreibt Maria's Haar als blond und giebt ihr einen hochrothen Mantel über

dem blaßrothen Gewande; von Quandt dagegen meint, das Unterkleid sei blau gewesen und nur durch ungeschickte Hände mit fahlem Roth überstrichen; eine Behauptung, die durch sich selbst widerlegt ist. Selbst der verkehrteste Restaurator wird Blau nicht roth übermalen. In ähnlicher Weise seien auch Augen und Mund des Kindes und der Mutter verunstaltet, so daß nur die Engel, das Rosengehege und die Vögel noch die ursprüngliche Herrlichkeit bezeugten. (Kunstbl. 1840. No. 77.)

Von tieferer Schönheit noch scheint ein zweites Gemälde, das jetzt in der Bibliothek zu Colmar bewahrt wird: eine Pietas auf Goldgrund, die Figuren ungefähr in einem Drittheil Lebensgröße. „Um dies Bild zu beschreiben, müßte man Ein Wort für Heiligkeit, Liebe, Trauer und Seligkeit finden, wie Martin dies Alles in einem Ausdruck verschmolz; denn in dem Angesicht Maria's wird Heiligkeit zur Liebe, Liebe zur Trauer und Trauer zur Seligkeit, und Alles Eines. Der Heiland verschlummert die Leiden in ihrem Schooß, und eine selige Rührung erfüllt das Gemüth des Beschauers, neben welcher kein anderes Gefühl Raum findet. Dabei sind die Thränen wie die Wassertropfen eines niederländischen Blumenmalers." Nur das Colorit des Leichnams hat bei nicht genugsam verstandenen Formen etwas Bleifarbenes, während der warme Fleischton im Gesicht der Maria von zartem, gelblichem Roth ist, fast ohne Schatten und doch von trefflicher Modellirung. (Von Quandt, Kunstbl. 1840. No. 77. p. 323.)

Außer diesen Hauptwerken erwähnt Grüneisen (l. c. p. 63.) noch in der Bibliothek einer Verkündigung und Anbetung auf den Flügeln eines Altars, zur Zeit der Revolution aus Isenheim nach Colmar gerettet. Herr von Quandt jedoch meint, beide Tafeln erinnerten nur entfernt an Martin Schön, und ständen in geistiger Hinsicht weit unter seiner künstlerischen Bildungsstufe. Er läßt nur eine zweite knieende Madonna neben dem Fenster im Kreuzgange der Bibliothek als echt gelten. Derselbe Fall wiederholt sich in Betreff der in der Münchner Pinakothek und der Belvederegallerie zu Wien mit Martin's Namen belegten

Werken, die neuerdings ein anderer Kunsthistoriker wieder den unbezweifelten zuzählt. (Gessert; Kunstbl. 1841. No. 7—10.) Wessen Urtheil das richtigere sei, kann ich nicht entscheiden. Der Dresdner Kenner entnimmt seinen Hauptgrund aus dem Umstande, daß diese Gemälde sämmtlich den Schongawer'schen Kupferstichen nicht gleich kämen. — Ich will nur drei der vorzüglichsten in der Pinatothek zu München erwähnen.

Auf der einen Tafel (Cab. II. No. 34) sitzt eine ältere Frau in einem Buche lesend. Ein Knabe zur Seite horcht ihren Worten. Wie es scheint, hat sie die Legende vom H. Servatius erzählt. Denn links im Vordergrunde sitzt der Heilige selbst, ruhig und streng, und der Knabe, als vergliche er was er sieht und vernimmt, deutet mit der Hand auf das Buch, während sein Blick in frohem Staunen auf dem silberhaarigen Greise ruht, von dessen Anwesenheit die Mutter nichts zu wissen scheint.

Wären Schilderungen, ohne eigene Anschauung genügend, so ließe sich dies Bild wohl dem Martin Schön zutheilen. Die gerühmte Unbefangenheit des Kindes, die Ruhe und Anmuth der Frau, die ernste Würde des Heiligen, bei einfacher Gewandung, warmer Carnation und gediegener Behandlung sind sprechende Kennzeichen; außerdem soll in der ganzen Scene eine „tiefe beschauliche Stille, eine enge beschlossene Häuslichkeit" herrschen, obschon von eigentlichem Local kaum die Rede sein kann. Den Vordergrund schließen ein Paar Säulen ab, den Hintergrund grüne Vorhänge, und der Fensterraum ist noch durch Goldgrund ausgefüllt. (Gessert. l. c. No. 8. p. 30—31.)

Das andere Bild, (Cab. VIII. No. 163) eine Madonna, theilt der Beschreibung nach die ähnlichen Vorzüge. Adel und Ebenmaaß der Züge soll sich mit anmuthiger Hingebung zum holdesten Ausdruck verschmelzen. (l. c. No. 9.)

Ein drittes, (Saal II. No. 88) die Trauer über den Leichnam Christi, scheint dasselbe Exemplar zu sein, von welchem Grüneisen (Ulm's Kunstleben ꝛc. p. 35—36) behauptet, es befinde sich jetzt in dem Ulmer Münster, und gleiche in Composition und Ausdruck einer Grablegung in der Bibliothek zu

Colmar. Doch stimmen beide Berichterstatter in dem Lobe überein, das sie theils dem ruhigen edlen Zusammenhalt des Ganzen, theils der großartigen Anordnung und individualisirenden Charakteristik, der Tiefe und Gradation der Affecte spenden. Die eigenthümliche Milde weiblicher Physiognomieen fehlt diesem Werke, das überhaupt einer andern verwandten Schule angehören mag. Waagen, der es ohnlängst gesehen, hält es für ein Werk des Bartholomäus Zeitblom.

So scheint Martin Schön in Gemälden vornehmlich nur **eine** Seite seiner Auffassung ausgebildet zu haben. Von der Verspottung, Dornenkrönung und Geißelung giebt es kein Oelbild, das ihm könnte mit Sicherheit zugetheilt werden. Denn Sandrart versteht unter der „überaus traurigen Ausführung Christi", die er als hinterlassenes Werk Martin's angiebt, gewiß nur den bekannten Kupferstich, insofern er dies Blatt unmittelbar neben der „Anfechtung des H. Antonius" aufzählt, ja die ganze Stelle fast dem van Mander (Fol. 131. a) scheint nachgeschrieben zu haben, der, wie er selbst gesteht, von Martin's Gemälden nichts zu sagen weiß. (Fol. 127. b.) Heinecken spricht zwar, nach Hrn. von Quandt's Bericht, von einer Kreuzigung nebst den Schächern im Münster zu Sanct Martin, „vollkommen in Schongawer's dem Perugino verwandten Manier"; ob hier aber nur der ruhige Schmerz des Heilands und der Seinen dargestellt sei, oder auch die Umgebung von höhnendem Volk und würfelnden Knechten, bleibt ungewiß. Das Werk selbst ist nicht mehr in Colmar vorhanden.

Man könnte in der That aus dem Standpunkte, den Martin einnimmt, sehr wohl erklären, daß er die verwickelten Compositionen, die gewagteren Stellungen und Geberden nur in dem Material ausführen mochte, in welchem er sich vielseitiger und freier zu bewegen verstand, weil es seinem ursprünglichen Kunsthandwerk näher lag. Vielleicht ist diese Hypothese auch durch äußere Beweismittel zu begründen, die ich für jetzt nicht zu liefern vermag. Ganz ohne Wichtigkeit ist sie nicht. Bewährt sie

sich, so würde für die nächsten bis jetzt noch unbekannten Schüler mindestens nach einer Seite ein Fortschritt gefunden sein.

2. Daß auch sie in Schönheit der Formen, einfacher Größe, Tiefe und Harmonie nachstehen, zeigt sich genugsam in allen Werken. Sie gewinnen nur, zum Theil noch aus Martin's Gemälden und Kupferstichen, einen größeren Kreis von darstellbaren Situationen. Ich will einige Hauptbilder anführen, die den vorhandenen Beschreibungen nach hierher zu gehören scheinen.

In Colmar erstens eine Folge von Scenen aus der Passionsgeschichte, in Anordnung, Physiognomieen und Ausdruck den bekannten Blättern Martin's ähnlich, doch in größerem Maßstabe, und in Rücksicht auf Composition häufig nicht eben mit Glück durch Anfügungen erweitert oder sonst auch verändert. Ursprünglich waren diese Tafeln Eigenthum des Dominicaner-Klosters, von wo sie zur Zeit der Revolution in die Bibliothek gebracht worden sind. Sie zeigen Rückschritte in Zeichnung und technischer Behandlung. Die edleren Köpfe sind weniger seelenvoll, die Bewegungen bei milderen Affecten übertrieben, der Pinselführung fehlt die Sicherheit des Meisters, die Schatten bleiben härter, die zarteren Gesichtszüge schwerfälliger. (v. Quandt. Kunstbl. 1840. No. 77. p. 323.) Ein oder zwei Tafeln jedoch, wie Kenner versichern, sollen von solcher Trefflichkeit sein, daß sie dem Schongawer selbst kaum dürften abgesprochen werden.

Den ähnlichen, wenn auch nicht gleichen Werth scheint der Christus vor dem Volk von Jerusalem zu haben, dessen Passavant (Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 97 u. 98) als des interessantesten Werkes der oberdeutschen Schule in der ehemaligen Sammlung des Herrn Aders erwähnt. Ich entsinne mich nicht, es dort schon im Jahre 1825 gesehen zu haben. Auch Waagen beschreibt es nicht. Passavant rühmt den Reichthum der trefflichen Composition, die hohe Schönheit und Milde im Angesicht Christi, so wie den sprechenden Ausdruck der übrigen nur zum Theil carricaturartigen Köpfe. Die nackte Gestalt des Heilandes aber sei mager und besonders auffallend durch große Füße; die

Färbung im ganzen Bilde wahr, wenn auch sehr licht, der Auftrag dünn, doch von geistvoller Pinselführung.

Andere Werke derselben Schule schließen sich näher den eigenen Gemälden Martin's an. Als Beispiele will ich nur in der Münchener Pinakothek den heiligen Servatius (Saal I. No. 13), den Ysathor und die Susanna nennen, (Saal I. No. 11) und in der Moritzkapelle die Familienscenen aus dem Leben der heiligen Familie. Der Mangel an frischer Erfindung jedoch stellt auch sie noch gegen Martin's Malereien zurück, sowohl im Beiwerk als in Hauptsachen. Die Anordnung ist ärmlicher, die Charakteristik nicht individuell genug, die geistige Belebung schwächer, wenn auch voll Milde und Frömmigkeit in den weiblichen Köpfen, der Faltenwurf minder bestimmt und die ganze Ausführung unfreier und trockner. (Kunstbl. 1841. No. 10.) In wie weit auch die Flucht nach Aegypten und die Grablegung in der Abelschen Sammlung zu Stuttgart dasselbe Urtheil trifft, kann ich nicht bestimmen. Grüneisen, der sie neben den Tafeln der Moritzkapelle als echte Werke des Martin Schön flüchtig berührt, sagt nur, sie seien derselben Art und stammten wie jene aus schwäbischen Kirchen und Klöstern. (Ulm's Kunstl. p. 36.)

Fünf und dreifsigste Vorlesung.

Lebendige Fortentwickelung ist bei den Schülern des Martin Schön nicht zu suchen. Sie wird nur bei neuen Problemen möglich.

3. Dies ist zu derselben Zeit bei den besseren Meistern in Ulm der Fall. Ob durch längeren Aufenthalt und persönliche Einwirkung Martin's, mag dahin gestellt bleiben. Eine innre Verwandtschaft der Ulmer Schule mit der Richtung des Martin Schongawer ist jedoch nicht zu läugnen. Grüneisen findet sie in der tiefen Innigkeit und frommen Milde schöner Antlitze. Der Fortschritt aber kann nur darin bestehn, daß auch die anderen Seiten nicht zurückbleiben, die sowohl die Niederdeutschen, als auch Schongawer's Schüler nur unvollkommen auffassen: die Bosheit der Leidenschaft, und in ruhigeren Scenen das Bürgerliche und Häusliche. Nach beiden Richtungen hin müssen die Gestalten und Vorgänge in mannichfaltigere Situationen und lebendigere Wirklichkeit eingeführt werden. Hieraus allein entspringt dasselbe Bedürfniß, das wir in Flandern und Niederdeutschland beobachtet haben und welchem Martin in Gemälden nur theilweise genügt: in Geberde und Stellung die speciellere Charakteristik der Formen, innerhalb eines zur Handlung stimmenden Locals, das nicht nur für Anordnung, sondern auch für Beleuchtung und Perspective eine vermehrte Geschicklichkeit und Kenntniß nothwendig macht. Soll hierin aber Nationales zu Tage kommen, so dürfen die Niederländer nicht in demselben

Grade als in Cöln, Westphalen und Calcar das Vorbild sein. Wie bei Martin Schön müssen die Physiognomien eigenthümlich bleiben, und nationale Figuren und Trachten wieder verlangen ihre heimische Natur, ihre eigene städtische und häusliche Umgebung.

Unter den Meistern von Ulm, welche sich diesen Forderungen gewachsen zeigen, sind bis jetzt hauptsächlich drei ermittelt, denen noch vorhandene Gemälde mit Sicherheit können zugeschrieben werden; Hans Schühlein, Bartholomäus Zeitblom und Martin Schaffner.

a. Der Name des Erstern kommt in Ulmischen Urkunden von 1468 bis an das Ende des Jahrhunderts vor; von documentirten Werken jedoch hat Grüneisen erst neuerdings ein einziges aufgefunden. Es besteht aus Malereien der Flügel, der Staffel und des Kasten eines Schreins auf dem Hochaltar der Kirche zu Tiefenbronn. Die Flügel, jeder zweigetheilt, stellen acht Scenen aus der Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Auferstehung dar, einige mit ausgeführten Landschaften, andere mit Goldgrund. Auf der Staffel zu beiden Seiten sind in bewegten Gruppen die Brustbilder der zwölf Apostel, in der Mitte Gott Vater mit silberhaarigem Bart, Kaiserkrone und Reichsapfel, „ein herrlicher Kopf von hoher Majestät und Würde.“

Den Kasten selbst bedecken an den schmalen Seiten rankenartige Ornamente, unten Geräthe und Schmuck zu Stilleben geordnet; auf der Hinterwand in zwei Reihen stehn oben der Erzengel mit der Waage neben dem heiligen Christoph, an den Enden Sebastian und Antonius; darunter jedoch sind nur Margaretha und Apollonia noch sichtbar. An der Staffel machen in halber Figur die vier lateinischen Kirchenväter, jeder vor einem Pult, den Schluß; das Schweißtuch in der Mitte ist durch ein aufgenageltes Brettchen verdeckt. Die Aufschrift giebt die Jahreszahl 1468 an und als Maler der Tafel Hans Schühlein zu Ulm.

Die Composition ist mannichfaltig, und wo der Gegenstand es vergönnt, möglichst bewegt; das Hauptverdienst aber liegt in

der Zeichnung und Form, die Schühlein kräftiger rundet und heraushebt als Schongawer; im Colorit beweist er weder dieselbe Sorgfalt, noch bringt er es zu der gleichen Klarheit und Frische. Ob jedoch der „gelbbräunliche Grundton", von welchem Grüneisen spricht, nicht von einem vergilbten Firnisse herrührt, müssen Andre vor dem Bilde selber entscheiden. — Ein Gemälde der Abel'schen Sammlung soll dem eben beschriebenen ähnlich sein. (Kunstbl. 1840. No. 98. p. 413—14.)

b. Von Bartholomäus Zeitblom hat sich eine größere Anzahl nachweisbarer Werke erhalten. Sie umfassen den Zeitraum von 1468 — 1514. In den Steuerbüchern jedoch findet sein Name sich erst um 1484, in den Verzeichnissen der Malerbrüderschaft bei den Wengen zwischen 1490 und 98; in den Bürgerregistern bis 1517.

Man kann diesen Meister seinem älteren Zeitgenossen Schühlein gegenüberstellen. In seiner Jugend mit scharfem Blick streng, ja herbe selbst auf charakteristische Form und Geberde hingewandt, in späteren Jahren harmonischer und milder, bleibt er im Ganzen gern der Einfachheit früherer Meister getreu, und sucht sich lieber in steigendem Grade durch würdige, großartige Gestalten und bedeutsamen Ausdruck hervorzuthun, als durch Erfindung neuer Motive und reichhaltiger Compositionen. Statt ihrer bildet er das Element aus, das Schühlein vernachläßigt hatte, die Färbung. Das lichte Colorit der Ulmer und Elsaßer Schule vertieft und erwärmt er nach dem Vorbilde seiner heimischen Natur, und geht zu kräftigeren Schatten in erweiterter Tonfolge fort. Ueberall männlich, gediegen und ernst auf das Hauptsächliche und Totale gerichtet. Als näheres Kennzeichen seiner Physiognomien giebt Grüneisen eine eigenthümlich deutsche Form des obern Nasenwinkels an, die bei feinen Mundlinien und leisem Vortreten der Unterlippe und des Kinn's „eine edle, verständig biedere Gemüthsart ausspreche." Da des Künstlers eigenes Portrait denselben Grundtypus zeigt, mag er wohl, zumal für jugendliche Figuren, stets das gleiche Modell aus dem

Kreise seiner Verwandtschaft vor Augen gehabt haben. (Ulm's Kunstleben 2c. p. 48.)

Auf Autorität noch vorhandener Bilder lassen sich in dem Entwickelungsgang Zeitblom's schon jetzt drei Hauptstufen unterscheiden.

Die früheste wird durch das figurenreiche Bild vom Jahr 1468 in der Georgskirche zu Nördlingen bezeichnet. Herr von Quandt verwirft es als ein Kunstwerk, „das noch unter der Bildungshöhe seiner Zeit stehe." (Kunstbl. 1840. No. 76. p. 319.) Bevor der verehrte Kenner sein Urtheil wiederholt, möcht' ich ihn bitten, dieß treffliche Werk lieber noch einmal in's Auge zu fassen. Es bekundet einen Meister, dem in frischer Energie nur das durchgebildete Maaß noch abgeht, um in seiner Richtung das Beste zu leisten, wozu es die Oberdeutschen auf dieser Stufe bringen.

Von dem Altan herab zeigt rechts Pilatus dem Volk den gefesselten Heiland mit einem Ring um den Hals, an welchem ein Söldner ihn festhält; links davon in einem getrennten Raum haben drei Knechte so eben die Geißelung vollbracht. Unten fordert das Volk mit wildem Geschrei den Tod des Gerechten. Daneben links kniet der Donator Hans Gienger von Ulm, zu dessen Gedächtniß, als er 1478 zu Nördlingen verstorben war, die Familie dieß wahrscheinlich früher von ihm bestellte Bild dorthin gestiftet hat.

Es gehört zu den Werken, welche beim ersten Blick eher abstoßen als anziehn, weil ihre Tüchtigkeit sich ohne weitere Bestechungsmittel in schlichter Treue genügt. Die Gesichtsbildung in dem Volk und den Knechten ist ungemildert häßlich, doch höchst individuell, Geberden und Stellungen gehn, wenn auch nicht durchweg sicher und frei, aus der Situation und den Affecten hervor, das Colorit, bei gediegener Modelirung, wirkt durch naturwahren Localton und kräftige Schatten, und die derbe Behandlung ersetzt durch Gründlichkeit, was ihr an Zartheit noch fehlt. Vor allem aber durchdringt das Ganze ein Grundzug selbstständigen, innern Lebens, der nur bessern Meistern zu

eigen ist. Grüneisen vermuthet „in den schärferen Umrissen, in den mehr charakteristischen als schönen Köpfen, zumal mit hervorstehenden Backenknochen und in dem Frazzenhaften der gemeinen Personen" das Vorbild Wohlgemuth's, und schließt von der einfachen Gewandung auf eine Berührung mit Herlen.

Einen zweiten entwickelteren Standpuukt Zeitblom's bezeugen mehrere Altartafeln aus den Jahren 1496 und 97 (Ulm's Kunstleben. p. 44—45.) Die Schärfe der Charakteristik mildert sich, Lieblichkeit und Ernst, Portraittreue und Reinheit der Form gelangen zu vollerem Einklang, die Gewandung wird edler und die Trefflichkeit der Köpfe kommt zu den übrigen Körpertheilen in ein besseres Verhältniß. Auch die Färbung gewinnt an Wahrheit und Wärme, und die Modellirung an zarteren Uebergängen. Schöne Landschaften umgeben die bildlichen Scenen, die sich in lebensgroßen Figuren theils auf einzelne Heilige, theils mehrfach auf die Verkündigung, Anbetung und Darstellung oder die Krönung Mariä beschränken. Die Staffeln zeigen als beliebte Vorwürfe dieser Schule die Brustbilder der vier lateinischen Kirchenväter, oder auch Christus mit den Aposteln.

Seine reifste Entfaltung endlich scheint Zeitblom erst gegen den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts erreicht zu haben. Die Körperformen veredeln sich noch einmal zu schönerem Maaß, die warme und tiefe Carnation nimmt wieder an Weiche zu, und die Situationen, häufig aus den Legenden der Heiligen, befriedigen durch freire Lebendigkeit. Den Beweis dieser Vorzüge liefern hauptsächlich die vier großen Tafeln in der Augsburger Gallerie, welche das Martyrthum des Heiligen Dionysius enthalten. (Grüneisen, l. c. p. 46 u. 47.)

Das späteste Werk mit dem Monogramm des Meisters und der Jahreszahl 1514, jetzt auf dem Rathshause zu Rothenburg an der Tauber, stellt in vier Abtheilungen die Legende des Heiligen Wolfgang dar. Grüneisen möchte es einem Schüler Zeitblom's zuschreiben, weil ihm die lebhaft bewegte Composition bei minderer Bestimmtheit der Gesichtsform auf eine Annäherung an die Schule des älteren Holbein hinzudeuten scheint. (l. c. p. 48.)

Die Richtigkeit dieser Hypothese müssen Andre bestätigen oder bestreiten. Daß aber von Zeitblom eine Schule ausgegangen sei, unterliegt keinem Zweifel, seitdem sich ein größerer Kreis von Gemälden gefunden hat, die bei ähnlicher Richtung doch nicht dem Meister selbst können zugetheilt werden. Das umfassendste Werk ist ein Altarschrein in dem Chor des Benedictinerklosters zu Blaubeuren.

c. Neben dieser Schule, als eigenthümlicher Meister, steht Martin Schaffner, in Ulm ansäßig, in öffentlichen Documenten erst von 1508—35 genannt, doch seinem frühsten Gemälde nach schon am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ein bedeutender Maler, und sicheren Spuren zufolge noch bis 1539 als Künstler thätig, so daß er Zeitblom um mehr als zwanzig Jahre überlebt haben muß, und eigentlich schon über die Grenze unseres Zeitraums hinausreicht. Da mit ihm jedoch kein wesentlich neuer Typus anhebt, sondern der bisherige im Gegentheil nur zum Endziel geführt wird, können wir ihn diesem Abschnitt noch zuzählen. Er beschließt die Reihe der selbstständischen Ulmischen Meister. Seine einzelnen, noch vorhandenen Werke, theils Portraite, theils Scenen aus dem Leben der Jungfrau, Christi, der Apostel und Heiligen, zählt Grüneisen in möglichster Vollständigkeit auf. (p. 52—56.)

Wenn Zeitblom's Naturgabe und Kunst sich ein Feld erwählt, in welchem er Hans Schühlein überflügeln konnte, so nimmt sich Martin Schaffner muthmaßlich wieder den frühern Meister zum Vorbild, und bildet aus, was Schühlein begonnen hatte. Die neue Erfindung reichrer Compositionen, bewegter Gruppen und menschlich naher Motive sind sein Gebiet. Engel, spielende Kinder und sonstige Figuren bringen in die Vorgänge ein mannichfaltiges Leben, in naiver Weise erhöht durch Züge aus der gewöhnlichen Wirklichkeit, durch leichte, freie Bewegungen, landschaftliche Umgebung und anderweitiges Beiwerk. Seine Physiognomien sind selbst in historischen Bildern theilweise unmittelbar der Natur entlehnt, von derber schwäbischer Art, ohne daß er sie der Scene gemäß durch den Ausdruck tieferer Empfin-

dung zu beseelen strebt. Andrerseits aber bemüht er sich um volle edle Formen, und erreicht eine so freie Schönheit und solchen Schwung der Linien, daß er in dieser Rücksicht jeden bisherigen Meister besiegt. Gleich gelungen ist seine Gewandung. Doch bleiben Verstöße nicht aus, und die gedoppelte Richtung, die er verfolgt, will sich nicht vollständig verschmelzen.

So ist die lebendige Composition und Zeichnung, insofern Grüneisen richtig gesehn, sein bestes Verdienst. Im Colorit muß er hinter Zeitblom zurückstehn. Seine klare und harmonische Färbung ist in Portraiten von trefflicher Wahrheit, in historischen Bildern geht ihr häufig das feurige Leuchten ab, und in dem Fleischton „das warme Blut, das bei Zeitblom unter dem blonden süddeutschen Teint wallt." Ohne eigentlich kalt zu werden hat Schaffner eine leise graulichte Carnation.

B. Martin Schön und seine Nachfolger entwickeln sich allerdings gleich der Schule von Ulm durch Beihülfe niederländischer Einwirkungen. Doch nicht in ausdrücklich nachbildender Weise. Nachahmung geht überall nur aus dem Mangel an productiver Kraft hervor, und läßt sich sachlich nur dann entschuldigen, wenn aus den Zeitfordrungen Aufgaben entstehn, denen die nationale Richtung ohne allzugewagten Sprung nicht genügen kann. Dieß ist in Westphalen und Cöln der Fall. Wenn jetzt aber schwäbische Meister dasselbe thun, so befriedigen sie kein nothwendiges Bedürfniß, sondern erweisen nur, daß ihnen zur Selbstständigkeit der Muth und Genius fehle.

Der vorzüglichste Meister dieser Richtung ist Friedrich Herlen. Er stammt aus Nördlingen, wo seine Familie in zwei Linien getheilt war. Friedrich gehört dem älteren Zweige an und hat wahrscheinlich den Maler Hans Herlen zum Vater, dessen Name in öffentlichen Documenten von 1442—76 genannt wird. Da Friedrich in seiner Vaterstadt nicht die nöthige Gelegenheit zur Ausbildung finden mochte, zog er es bei dem Ruhm der eyckischen Schule vielleicht vor, an der Quelle selber zu schöpfen. In welchem Jahre er nach den Niederlanden reiste, bleibt jedoch ebenso ungewiß, als der Name seines dortigen

Lehrers. Das frühste seiner Gemälde fällt in das Jahr 1466. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, daß er sich dem Rogier van Brügge, nach dessen Zurückkunft aus Italien, angeschlossen habe. Er selbst kehrte 1460 nach Schwaben heim, und war, nachdem er sich auch in Franken umgesehen, hauptsächlich an der Tauber in Thätigkeit. Er vollendete hier (1466) als erstes unter den noch vorhandenen Werken, den Altarschrein für die Jacobskirche zu Rothenburg, jetzt im Rathhause daselbst.

Die Flügel in acht Abtheilungen stellen Scenen aus der Geschichte der Jungfrau dar. Charaktere, Gestalten, Färbung, alle Hauptmotive der Composition und des Ausdrucks sind aus Bildern der eyckischen Schule genommen, vornehmlich aus der Anbetung der Könige, früher im Besitz der Gebrüder Boisserée; doch ohne Feinheit der Seele und Behandlung, obschon mit handwerksmäßig gewandtem Pinsel nachgebildet. (Schorn; Kunstbl. 1836. No. 2. p. 6.);

Schöner als die Flügel und wahrscheinlich von Herlen selber geschnitzt, sind die bemalten Holzfiguren im Innern des Schreins; gleichfalls im flandrischen Typus, doch im Ausdruck von einer Ruhe und Festigkeit, in der Form von einer Kraft und einem menschlichen Adel, daß nur die oberen Tafeln des Genter Altars diesen Gestalten haben zum Vorbild dienen können. (Schorn; l. c. p. 7.)

Sechs Jahre später 1472 malte Herlen ein Altarbild für die Kirche des heiligen Blasius zu Bopfingen, nachdem er sich 1467 in Nördlingen niedergelassen hatte. Das Bürgerbuch, in welches sein Name bei seiner steuerfreien Aufnahme eingetragen wurde, besagt ausdrücklich: Friedrich Herlen, Maler, der mit niederländischer Arbeit umgehen kann.

Sein nächstes in dieser Stadt noch erhaltenes Werk ist die doppelte Reihe kleiner Bildchen auf dem Altarkasten in der St. Georgskirche, wahrscheinlich aus dem Jahr 1474; oben die Heimsuchung, Verkündigung, Darstellung im Tempel und Anbetung der Könige; unten die Geburt, Beschneidung, Flucht nach Aegypten und Christus im Tempel.

Nach einigen bekannten Compositionen zu schließen, sind alle Tafeln flandrischen Vorbildern entlehnt, wenn nicht als treue Copien, doch wenigstens nach flüchtigen Scizzen, in denen es Herlen ohnmöglich fiel, die tiefe Innigkeit und zarte Seele festzuhalten und wiederzugeben. Besonders die Augen bleiben ausdruckslos. Joseph, in hellrother Kutte, die Jungfrau, mitunter in blauweißem Mantel, sind immer dieselben Gestalten. Maria mit länglich ovalem Gesicht, blondem glattgescheiteltem Haar, hoher gewölbter Stirn, rundlicher Nase und kürzererem Untertheil des Gesichts. Ruht das Kind auf ihrem Schooße, so hält sie es verehrend weit von sich ab. Doch zeigt sie mehr Anmuth als Hoheit und ernste Andacht. Der Landschaft, dem Beiwesen ist wenig Aufmerksamkeit gewidmet, die Malerei wohl klar, aber flüchtig und ohne leuchtende Farbenpracht.

Ein späteres Bild, mit dem von fremder Hand aufgemalten Monogramm HR 1488, ist bekannter. Die Jungfrau, das Kind im Schooße, sitzt in der Mitte unter einem Throne, welchen zwei Engel halten; zu beiden Seiten die Schutzpatrone und neben diesen, der Sage zufolge, der Maler selber mit Gattin und Kindern; rechts der Vater mit vier Söhnen, links die Mutter mit fünf Töchtern. Die Portraitköpfe haben viel Wahres in Form und Ausdruck, den Heiligen jedoch fehlt der rechte Charakter. Maria, schon ältlich mit Falten am Halse, von röthlichem Fleischton und rothem Mantel mit steifgebrochenen Falten ist nicht direct flandrisch. Mehr schon deuten die Flügel auf Nachahmung. Der Eine stellt die Verehrung des Kindes, der Andre Christus im Tempel dar. Gruppirung, Physiognomien und Ausdruck bleiben niederländisch, einige Gestalten, Joseph z. B. ganz und gar. Doch schlägt auch Oberdeutsches wieder hindurch. Der Faltenwurf ist nicht selten mißverstanden, die Charakteristik leicht zu scharf, und den Figuren gebricht es an richtiger Zeichnung. Christus' Kopf und Füße sind auffällig groß. Die Malerei jedoch, in den Schatten klar wie im Licht, beweist ein tüchtiges Handgeschick, das auch von der fränkischen Schule Mehreres aufgenommen; die schwarz gezeichneten Umrisse

namentlich, die sodann mit lebendiger Auffassung der flandrischen Carnation einfach doch nicht ohne Wirkung colorirt sind. Was die Niederländer durch seelenvollen Fleiß erreichen, ist hier nur durch Wahrheit des Grundtons und wenige graue Schättchen beabsichtigt.

Demselben Herlen schreibt Hirt ein Meisterwerk zu, das Dombild zu Meißen. (Kunstbemerk. auf einer Reise üb. Wittenb. rc. p. 21—23.)

Schon aus weiter Ferne vom Mittelschiff her fallen die Farbentiefe, die ruhige Harmonie und glühende Pracht in's Auge. Sodann die großartige Originalität der Composition. Das Mittelbild stellt die Anbetung der Könige dar. Von dem Gefolge, den Knechten, Pferden, von Gepäck und Kameelen ist nichts zu sehen. Maria sitzt einsam vor einer Ruine aus Sandquadern und röthlichem Backstein, das nackte Kind auf ihrem Schooße. Davor, den Rücken halb gegen die Beschauer, kniet der älteste König, links der jüngere, zwischen Beiden der Mohr; alles beinahe lebensgroße Figuren; dahinter unter blauem Himmel ein Blick in die Landschaft. Auf dem rechten Flügel schreiten Philippus und Joseph in Gespräch miteinander herzu; auf dem linken kommt lesend der greise doch kräftige Bartholomäus, gefolgt von dem wandernden Jacobus. Es läßt sich keine einfachere Anordnung finden. — Der Fleischton, obschon wenig mannichfach, sucht es dem eyckischen nachzuthun; die Schatten sind bräunlich und klar; von unübertreffbarer Gluth das Antlitz des Mohrenfürsten, das auch in Kraft und Seele die anderen Köpfe besiegt. Von eyckischer Form sind das Kind, der jüngere König und Bartholomäus, die Uebrigen beweisen die Selbstständigkeit des Meisters.

Je länger man dieß Werk betrachtet, je mehr zieht es durch freie Innigkeit an, erweitert das Herz durch einfache Größe, beruhigt durch Stille, und hat sich auch dieser Eindruck verwischt, immer von Neuem funkelt dann noch der unvergängliche Farbenglanz nach.

Zu welcher Epoche und durch wessen Veranlassung es nach Meißen gekommen sein kann, ist unermittelt. Doch glaubt man, der vorderste König stelle den Herzog Georg vor. Die Bartlosigkeit und geistliche Tracht aber haben Hirt in dieser Gestalt um somehr Herzog Sigismund erkennen lassen, je auffallender ihm die Aehnlichkeit mit einem in Erz geschlagenen Bilde Sigismund's erschienen ist, das man noch heute in der Begräbnißcapelle des Domes sieht. Da Sigismund nun als Bischof von Würzburg nicht allzufern von Nördlingen um 1475 starb, so scheint nach dieser Seite nichts der Hypothese entgegen zu stehn, daß Herlen der Urheber sei. Doch bleibt nicht nur die Portraitähnlichkeit problematisch, sondern Herlen's bekannte Bilder sind in Vergleich zu diesem so untergeordneter Art, daß er entweder dieß Eine oder die Uebrigen nicht gemalt haben kann. Kein flandrischer Meister brauchte sich eines solchen Werkes zu schämen. Und doch ist es auch Keinem von ihnen beizulegen. In den weißlichen Lichtern auf Fußzehen, Fingern und Gewandfalten erinnert es an einen unmittelbaren Nachfolger Johann's, eben so sehr jedoch tritt es auch wieder aus den Eigenthümlichkeiten heraus, die der eyckischen Schule gemeinsam sind. Dem Beiwerk ist keine sichtliche Vorliebe gewidmet und die Landschaft, Architectur und Luftperspective bleiben unausgebildeter, als sich irgend von einem namhaften Niederländer erwarten läßt. Statt dessen sind die Gestalten großartiger und in Gewandung, Gang und Bewegung auf den Flügeln besonders freier, wenn auch der Faltenwurf nicht, wie Hirt will, raphaelisch zu nennen ist, sondern eher schon Martin Schön's trefflichste Stiche in's Gedächtniß bringt. Die Physiognomie der Jungfrau hat gleichfalls nichts flandrisches, und die würdige Frömmigkeit der übrigen Gestalten ist durch sprechenden Blick und Geberde von klarem offenem Ausdruck, ohne daß ein Zwiespalt der eigenen und fremden Auffassungsweise zum Vorschein käme. Das ganze Werk erscheint wie aus einem Guß.

Die Frage, wer es gemalt, muß ich vorerst unbeantwortet lassen. Niederdeutsche Meister schließt der Charakter des Bildes

aus, und unter den oberdeutschen paßt in Elsaß und in Schwaben kein einziger bekannter Name; aus andern Schulen, nur scheinbar etwa der des Hans Grünewald, oder des Konrad Fyoll, zweier Maler, die schon um 1444 Bürger von Frankfurt waren. (Passavant Kunstbl. 1841. Nr. 101. p. 418. Nr. 103. p. 428.) Dem ersteren darf man vielleicht die sieben Tafeln aus der Geschichte der Maria zuschreiben, welche das städtische Museum zu Mainz, wenn ich nicht irre, als Werke des Mathäus Grünewald aus dem dortigen Benedictinerkloster erworben hat. Sollten sie wirklich, da Mathäus sie nicht gemalt haben kann, von dessen Vater Hans herrühren, so steht dieser mit dem Dombilde zu Meissen gewiß in keinem Zusamhange. Sie schließen sich näher dem niederdeutschen eykischen Typus an. Die Composition, die Stellungen und Baulichkeiten sind der flandrischen Schule nachgebildet, doch weder in Farbe noch in Ausführung von Feinheit und wohlthuender Harmonie. Die Köpfe der Jungfrau, größtentheils freundlich und lieblich, zeigen das Streben nach gefälliger Form, während die häßlichen Physiognomien der Hirten nnd Könige in wunderlichem Widerspruche zum Ausdruck tiefer Andacht gezwungen sind.

Größerer Ruhm schon zu seiner Zeit, erwarb Konrad Fyoll, Hans Grünewald's Schwager. Die Nachrichten über ihn aus Frankfurter Urkunden reichen bis 1476. Passavant, der ihm einige Werke allerdings mit geringer Wahrscheinlichkeit zutheilt, schildert ihn, „als einen der besseren Nachfolger der eyckischen Schule in Deutschland, durch Naturstudien, individuelle Auffassung, edle Charakteristik, Schmelz der Farben und saubere Ausführung." Er setzt ihn jedoch weit unter Rogier van Brügge und Hemling und spricht ihm überhaupt einen ausgezeichneten Kunstgenius ab. Die Zeichnung der Figuren in größeren Dimensionen sei nicht immer richtig, die Modellirung ohne gehörige Rundung, und die Färbung zwar niederländisch, doch nicht von gleicher Klarheit, Tiefe und zauberhafter Harmonie. (Kunstbl. 1841. Nr. 101. p. 419.) So müßte sich auch die-

ser Meister aller Mängel entschlagen haben, sollte er als Urheber des Meißner Bildes in Frage kommen.

C. Bleibt nun für Schwaben der speciellere Anschluß an die eyckische Schule im Ganzen von geringem Belang und kurzer Entwickluug, so ist der weitere Fortschritt ausschließlich in einheimischen Elementen begründet. Der letzte, der diese in eigenthümlicher Weise ausbildet, ist Hans Holbein der ältere von Augsburg.

Nach Paul's von Stetten Bericht gehörten die Maler in Augsburg zu keiner besonderen Zunft, sondern errichteten schon gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts in Gemeinschaft der Bildhauer, Glaser und Goldschläger eine Gesellschaft, die zwar ihre eigene Ordnungen und Gerechtigkeiten erhielt, doch niemals zünftige Rechte. Im Jahre 1512 ließen die zeitigen Vorsteher Hans Luz und Christoph Amberger ein Verzeichniß der Namen und Wappen aller Mitglieder seit 1489 anfertigen. Der früheren geschieht deshalb keine Erwähnung, doch geben die Steuerregister und Chroniken einige Nachrichten. Zu den ältesten Künstlern, die das Gerechtigkeitsbuch anführt, gehört vor allem Hans Holbein. (Kunst-, Gewerks- und Handwerksgesch. Augsb. 1779. p. 268—74.) Ob er jedoch wirklich in Augsburg geboren sei, darüber fehlt es an sicheren Quellen. Von Mander sagt in der Biographie des jüngern Holbein: (fol. 142.) „het is waer, dat aldaer (in Augsburg) eenen van den selben naem is gheweest gheboren, die oock een taemlyck goet Schilder was“. Diesem Zeugniß aber, wie schon Professor Seybold in den Julisheften des deutschen Museum (1778. St. VII. p. 44.) hervorgehoben hat, steht des Mathes Quaden von Kinckelbach Behauptung gegenüber. Sowohl in seinen Memorabilia mundi (Cöln 1601. 12.) als auch in seiner Teutschen Nation Herrlichkeit (p. 426.) sagt Quad von dem jüngeren Holbein ausdrücklich: „dieser Holbein ist von Grünstadt (an der Hard) auß der Pfaltz bürtig.“ Dort kommen auch in den Steuerbüchern des sechszehnten Jahrhunderts noch einige andre desselben Namens und Vornamens vor,

und in neusten Zeiten noch soll auf einem Markstein das Wappen gefunden worden sein, das der jüngere Holbein führte. (Wochenschr. für d. Badensche Lande, 1808. Bd. I. p. 134.) Die gleichen Gründe nebst andren weniger erheblichen führt auch Prof. Mathiä zu Frankfurt für Holbein's Herkunft aus Grünstadt an. (Ueber Hans Holbeins Geburtsstadt ect. Frkft. 1815.) Doch sind sie zusammt nicht genügend. Denn Hegner bereits (Hans Holbein der jüngere. Berlin 1827. p. 14.) weist theils nach, daß Quad von Kinkelbach sich in seinen Berichten häufig geirrt, theils citirt er Urkunden, aus denen sich deutlich ergiebt, dasselbe Wappen der Holbeine zu Grünstadt komme auch im Dorfe Dankartswyl bei Ravensburg in der Nähe von Augsburg an einem von Friedrich Holbein 1400 gestifteten Seelhause vor. (l. c. p. 16—18.)

Dessen ungeachtet kann vielleicht Kuad theilweise Recht haben, in sofern Hans Holbein der Aeltere aus Grünstadt herstammen mag. Sichrer ist der Aufenthalt dieses Holbein des Vaters in Augsburg. Er selbst nennt sich mehrfach Holbain de Augusta, oder Johannes Holbain Augustanus. Dieß beweisen die Inschrift auf dem Stammbaum der Maria im Städelschen Institut von 1501, sowie der Gruß des Engels und die Geschichte des Apostel Paulus, die er auf Kosten Ulrich Walter's für das Catharinenkloster zu Augsburg gemalt hat. (Sandrart II. Theils 3tes Buch c. 7. fol. 249. v. Stetten. p. 273.) In Augsburgischen Steuerregistern wird Holbein's Name schon 1494 gefunden. Er wohnte in einer Straße zum Diepold, in der Gegend, wo jetzt das Zuchthaus steht. (v. Stetten, Kunst-, Gewerbs- und Handwerksgeschichte II. Band 1788. p. 185.)

Die Zeit seiner Geburt, Mannlich's und Anderer Annahme zufolge, fällt um 1450, seine Blüthe in die letzten Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts und in die ersten des folgenden. Wann er in späterem Alter mit seiner Familie nach Basel gegangen, ist um nichts sicherer als sein Todesjahr ausgemacht. Sandrart erzählt nur nach dem Baseler Malerzunftbuch, daß er noch um 1498

als Bürger in Augsburg gelebt, sich später nach Basel begeben habe und „daselbst sein Sohn, den jungen Hans Holbein, hernach die Kunst gelehret und in gemeldetes Zunftbuch als seinen Lehrling einschreiben lassen". Zugleich aber fügt er hinzu, er besitze selber zwei Originalzeichnungen des jüngeren Holbein vom Jahre 1512, welche Hans den Vater und dessen Bruder Sigmund darstellten. Die Echtheit dieser Portraits ist freilich durch nichts erwiesen, am wenigsten durch die Abbildungen, die Sandrat seinem Werke beigefügt hat. Muthmaßlich jedoch, da Holbein des Jüngern Geburt im Jahre 1498 so ziemlich feststeht, ist sein Vater und Lehrer nicht vor 1512 gestorben. Sein Bruder Sigmund, der sich in Bern niedergelassen hatte, machte sein noch vorhandenes Testament erst 1540, und setzt darin „seinen lieben treuen Bruders sun Hansen Holbeyn den Maler Burger zu Basel als sinen angebornen von Geblüt, auch mannsstammen und namen zum Haupterben ein über all sein Vermögen in der Stadt Bern, als Haus und Hof, Silbergeschirr, Hausrath und alle seine Malergeräthschaften. (Hegner, Hans Holbein der Jüngere, p. 24.)

Ueber die künstlerische Richtung des älteren Holbein geben die noch vorhandenen documentirten Werke den besten Aufschluß.

Die Nachahmung der Niederländer bildet bei ihm nicht die bleibende Grundlage. Er nimmt von ihnen mancherlei auf, doch mehr vereinzelt in äußerer Stellung und Geberde als in Charakteren. Dem Ausspruche Hirt's, man könne nicht zweifeln Holbein habe einige Zeit in Flandern zugebracht, ist deshalb kaum beizupflichten. (Kunstbemerkungen ꝛc. p. 190.) Kein oberdeutscher Meister hat den Gegensatz offener Anmuth und extremer Häßlichkeit schärfer hervorgehoben. Doch führt ihn Holbein ohne gründliche Durcharbeitung nur auf die Spitze. In Christusköpfen strebt er nach Adel, in Maria und heiligen Frauen nach gefälliger Schönheit und Grazie. Sie stehen aber von dem Reichthum lebendiger Individualität schon allzufern, um nicht an innerer Tiefe weit mehr zu verlieren, als sie an äußerer Schönheit gewinnen können. Der frühere Kern des Charakters, die

Concentration der Seele verschwinden, die Milde verläuft sich bisweilen fast ins Verblasene, und der Trieb nach Verallgemeinerung der Form deutet bereits auf beginnende Oberflächlichkeit. Doch bleibt sich Holbein nicht jedesmal gleich. Bald ist er mehr, bald minder gediegen.

Solchen Gestalten nun setzt er Formen entgegen, wie die Natur sie selbst in querköpfiger Laune nicht so frazzenhaft bilden würde. Faschingsspiele und Mummereien scheinen ihr Ursprung und Vorbild zu sein. Die spitzen Nasen, bei zurückgeschobenem Mund, hackenartig bis zu dem vorstehenden Kinn herniedergezerrt, die hageren Gesichter mit gekrausster Stirn und verzogenen Braunen, das gesträubte Haar, alles ist absichtlich übertrieben. Zumal, wenn er solche Physiognomien zum Ausdruck der Wuth und des Hohns verwendet. In diesem Gebiet ist er schlechthin eigenthümlich. Bei den Niederdeutschen erscheint die Widersacherschaft als brutale Rohheit, die durch äußere Mißbildung abstoßen soll. Erst Martin Schön bringt die innere Seite hinzu. Was seine Gestalten thun ist ihr eigener Wille, verwachsen mit ihrem ganzen Charakter und Selbst. Hans Holbein folgt einer anderen Auffassung. Der Mensch, wie sündlich er sei, scheint bei ihm nicht eigentlich selber böse; er ist nur vom Bösen besessen. Es ist eine fremde Gewalt, die ihn willenlos fortreißt. Der schlaue Fürst der Welt schiebt die armselige Creatur vor, um durch sie zu handeln.

So kommen denn auch die widrigen Formen bei religiöser Andacht noch einmal zum Vorschein. Wir sollen von der äußeren Disharmonie auf keinen Mißklang des Innern schließen Ob schön oder nicht, der Mensch kann doch rechtschaffen und andächtig sein.

Leider geht ihm für diese Gesammtrichtung das unermüdliche Studium ab. Er begnügt sich mit einem engeren Kreise von Physiognomien, die er nur stückweise aus der Natur schöpft, und dann häufig bizarr und phantastisch zusammenfügt, ohne den Zwiespalt von Inhalt und Form durch tieferen Ausdruck zu vergüten oder zu lösen. In Stellungen, Geberden nnd Faltenwurf

zeigt er für diese Stufe genugsame Freiheit; seine klaren Compositionen sind von selbstständiger Erfindung; wo er Anmuth bezweckt, ohne Großartigkeit einfach, bei Marterscenen mehr äußerlich heftig, als von Innen her individuell und energisch. Das Colorit bleibt sich nicht gleich in allen Gemälden. In einigen ist es von bräunlichem Grundton, in anderen lichter, theils in der Carnation, theils in hellblauen und rosenrothen Gewändern mit breiten weißen Lichtmassen. Die technische Behandlung schwankt zwischen zarter Vollendung und handwerksmäßiger Sicherheit auf und ab.

Von einzelnen Bildern will ich kurz nur die Beglaubigteren berühren.

Das älteste der Jahreszahl nach ist die liebliche Madonna von 1499 in der städtischen Gallerie zu Augsburg. Schon hier strebt Holbein hauptsächlich in der Jungfrau nach schöner Form und weichen Zügen. Namen und Jahreszahl stehn, wie schon Sandrart (l. c. fol. 249.) erwähnt, auf einer Thurmglocke.

Die gleiche Milde bei liebenswürdiger Naivetät wird an der Barbara und Elisabeth in der Münchner Pinakothek gerühmt. (Kugl. Gesch. d. Mal. II. p. 80.)

Hievon verschieden scheint mir der Stammbaum der Maria, im Städel'schen Institut, mit der Inschrift: ANO. A. PARTV VIRGINIS SALVTIFERO, Mo Vc PRIMO PRESIDENTE IN LOCO ISTO. RNDO PRE. F. I. W. HANS HOILBAYN. DE. AVGVSTA. ME. PINXIT. Die Anordnung ist arabeskenartig, wie es von der Goldschmiedekunst her die Oberdeutschen lieben, und es Stammbäumen zusagt. Die Charaktere sind die bekannten des Meisters, doch ohne Uebertreibung. Unten sitzt Jesse, in etwas gezwungen freundlichem Ausdruck und ins Grünliche spielender Carnation, umher Abraham, in ernstem, ruhigem Hinausschaun, Isaac mit langübergebogener Nase in betrachtendes Nachdenken versunken, und Jacob; darüber Manasse, und von dem Stamm ausgehend David, als ältlicher Mann, in freudigem Sinnen die Harfe spielend, dann Salomon u. s. f. Die Schönheit der Form, die Milde im Ausdruck, die durchgängige Hellig-

keit der Gewandung herrschen weniger vor, als eine mehr alterthümliche ernsthafte Ruhe und Tüchtigkeit. Der Fleischton ist bald kühler mit grauen Schatten, bald wärmer durch bräunliche.

Vielleicht hat Holbein diese Tafel in Frankfurt selber gemalt. In Göthe's Kunst und Alterthum (I. p. 60.) heißt es wenigstens, Holbein sei von den Carmelitern alldort einige Jahre bewirthet worden. (Hegner, l. c. p. 40.)

Aehnlicher wieder dem zuerst genannten Bilde, doch irre ich nicht, flüchtiger sind die siebenzehn Tafeln aus dem Leben und Leiden Christi, nachweisbar im Jahr 1502 für das Kloster Kaisersheim gestiftet und von dort nach Schleisheim gebracht. (Chr. v. Mannlich, Beschreib. d. Gemäldesg. zu München und Schleisheim. München 1805. III. p. 46.) Einzelnes deutet auf die eyckische Schule. Maria z. B. auf der Darbringung im Tempel hält das Kind, als wär es ihr wunderbar fremd, weit von sich ab, und der Hohepriester nimmt es in derselben Empfindung aus ihren Händen.

In den Passionsbildern umgekehrt machen sich hier am meisten jene tollen Narrengesichter voll dämonischer Wuth und Besessenheit geltend, während Christus ihnen in möglichster Reinheit der Form gegenübersteht. Das Colorit ist hell und läßt neben saftigem Grün, Gelb und Roth besonders ein im Lichte fast weißes Blau dominiren.

Aus demselben Jahr sind zwei Duodezbüchlein, mit Studien, voll Wahrheit und Leben. In dem einen steht hinten geschrieben: Depictum per magistrum Johannem Holpain Augustensem 1502. (Hegner p. 40.) Sie befinden sich in der Bibliothek zu Basel.

Die vier kleineren Tafeln im Städel'schen Institut sind von geringerem Werth als die größeren zu Schleisheim.

Als bedeutend vollendeter in Charakteristik und Composition erweisen sich die beiden Flügel in der Gallerie der Kunstfreunde zu Prag, mit der Namensschrift, doch ohne Jahreszahl. Die Umrisse sind fest und frei mit nunmehr vergilbter Tinte gezeichnet die Schatten grau hineingetuscht und durch Schraffirungen

verstärkt; die höchsten Lichter weiß aufgesetzt. Von den trefflich modellirten Figuren erinnern einige entfernt an Peter Vischer's Apostel.

Am reichsten in Figuren und Composition ist auf der ersten Tafel der Tod der Maria. Johannes reicht der Jungfrau knieend die heilige Kerze. Die übrigen Jünger, die gewohnten Physiognomien, mit struppigtem Haar oder wilden Locken, in bewegter Stellung mannichfaltig umher gruppirt, geben mit Zwang nur den Ausdruck andächtiger Theilnahme wieder.

Auf der anderen Tafel ist innen links die Vorhölle, davor die knieende Jungfrau, auf deren Fürbitte eine gekrönte nackte Gestalt, von einem Engel empfangen, emporschwebt. Joseph, als Zimmermann beschäftigt, schaut auf die Scene; darüber sind, wie auf dem ersten Flügel, in Arabesken drei Heilige angebracht.

Sechs und dreißigste Vorlesung.

III. Ein dritter Kreis deutscher Meister, die durch flandrischen Einfluß weiter schreiten, hat seine Heimath in Franken, und zum ausschließlichen Mittelpunkt Nürnberg.

Kein Ort ist gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts und mehr noch im sechszehnten für die Geschichte der deutschen Kunst von größerer Wichtigkeit.

Aeneas Sylvius bemerkt in seiner Historie Europa's (Op. geogr. et hist. Helmst. 1699. p. 304.) Die sterile sandige Gegend, in welcher die Stadt erbaut, habe die Bürger zur Betriebsamkeit aufgefordert. „Denn Alle, sagt er, sind Handwerker und Kaufleute: daher die vielen Reichthümer und der große Namen in Deutschland."

Doch gehört Nürnberg nicht zu den älteren Städten. Erst um die Mitte des eilften Jahrhunderts kommt es in Documenten vor. Seine Gründung verdankt es den kaiserlichen Gütern der Umgegend, deren Verwaltuug einen Burggrafen nöthig machte. Ansiedler ziehn allmälig herbei, besonders Franken, doch auch Bewohner aus verschiedenen Theilen des südöstlichen Deutschlands. Weder die fränkischen Kaiser noch die Hohenstaufen lassen es an Privilegien fehlen, und ihre häufige Anwesenheit im Gefolge von Fürsten und Herrn vermehrt den Verkehr. So wächst die Stadt schnell, und ihre Gemeinde, in Sit-

ten, Dialect und Volkscharakter bildet sich zu einem selbstständigen Ganzen. Denn bereits Sylvius sagt, (l. c.) die Nürnberger wollten weder Baiern sein, noch Franken, „sed tertium quoddam separatum genus."

Unter diesen begünstigenden Umständen entfaltet sich das Stadtrecht zu seltener Schärfe und Festigkeit. Der Grundzug, wie für Venedig, giebt die aristokatisch zähe Verfassung. Vollständig zwar bleibt auch hier die Macht derselben nicht von der Bewegung der Zünfte verschont. Als nach dem Tode Ludwig des Baiern, der die Gewerke zu heben gesucht hatte, die Patrizier Karl dem Vierten zur Seite stehn, ergreift die Bürgerschaft, um ihre Freiheiten besorgt, die Partei des Gegenkaisers, und treibt 1340 die ehrbaren Herrn aus der Stadt. Der leichterrungene Sieg kommt ihr nicht lange zu Statten. Noch in demselben Jahre zieht Kaiser Karl mit großer Kriegsmacht heran, und überträgt den wieder eingesetzten Geschlechtern das alleinige Regiment auf ewige Zeiten. Zugleich aber, wie man glaubt, verordnet er einen zweiten größeren Rath. Dem inneren werden dann noch (1378) acht zünftige Bürger beigesellt. Mit dieser wahrscheinlich freiwilligen Concession schließt sich für die Gewerke der Kreis politischer Rechte.

Den eigentlichen Stamm der Gesetzgebung und Regierung bilden von jetzt an als innerer Rath 34 Patrizier und acht Vorsteher bevorrechtigter Zünfte. Die Befugniß der letzteren ist höchst beschränkt. Theils, wie es scheint, wohnen sie nur auf ausdrückliche Berufung den Sitzungen bei, theils haben sie nur eine gutachtliche Stimme, obschon ursprünglich ihre Einsetzung nicht wie später, eine leere Form ist. Die Patres ihrerseits scheiden sich in sechs und zwanzig Bürgermeister und acht alte Genannte. Letztere, als repräsentirender Ausschuß des größeren Raths, brauchen anfangs nicht zu den Geschlechtern zu gehören, im Verlaufe der Zeit jedoch werden sie nur aus den rathsfähigen Familien erwählt. Die Patres wieder zerfallen einmal in jüngere und ältere, sodann in verwaltende Rathmannen und Schöffen, welche dem peinlichen Halsgericht vorstehn. Zu

einem kleineren Ausschuß, als „innerem geheimem Rath", treten die dreizehn älteren Bürgermeister mit den vier ersten Genannten zusammen. Die Leitung wie der Vorsitz wechselt monatlich unter den Bürgermeistern, die für diese Zeit die „regierenden" heißen.

Diesem, nicht dem Gesetz, doch der Sitte nach lebenslänglichen kleinen Rath steht der größere beinahe machtlos gegenüber. Die „Genannten" desselben, selten unter zweihundert, werden von den Herren aus den angesehensten Bürgern gewählt und um Ostern ergänzt. Sie sollen einerseits die wichtigeren Beschlüsse an die Bürgerschaft bringen, andrerseits letztere vor dem Rathe vertreten. Ohne Berufung aber haben sie kein Recht zu Sitzungen, und dürfen sich auch dann nur gutachtlich über vorgelegte Fragen aussprechen.

Dessenohngeachtet sind die wesentlicheren Staatsgeschäfte auch den Rathsherren, ja selbst dem Ausschuß entzogen. Aus der Mitte der Senatoren bilden vorerst wieder sieben „seniores" mit dem regierenden Bürgermeister den „älteren geheimen Rath." Die volle Mitwissenschaft und Entscheidung kommt diesem ebensowenig zu. Ein neuer Ausschuß von Dreien besorgt allein fast die Verhandlungen mit Kaiser und Fürsten, die Bündnisse und Kriegsrüstungen, und nimmt die Bürger in Schwur und Gehorsam. Ihre Spitze erhält die Verfassung nach Ausscheidung des dritten Mitgliedes in dem Amt der beiden „Losunger", so genannt nach der alten Vermögenssteuer. Nur ihnen wird der Gang und Zusammenhang aller Geschäfte bekannt. Doch bleiben sie theils unter kaiserlicher Aufsicht dem Senate verantwortlich, theils müssen sie jährlich den Siebenherrn Rechnung ablegen.

Der älteste Losunger endlich, als höchster Beamter, ist seit 1571 zugleich Reichsschultheiß und Pfleger der Veste, nachdem die Stadt 1427 die verpfändeten Einkünfte des Schultheißenamts ausgelöst hatte, und dem Rathe 1459 der Blutbann vom Kaiser auf ewige Zeiten verliehen war.

Das Entstehn wie die Dauer dieser Verfassung lassen sich genügend weder aus patrizischer Herrschsucht und Strenge noch aus unterwürfigem Gehorsam der Bürger erklären.

In den königlichen Städten überhaupt sind die Streitigkeiten im Ganzen weniger heftig als in den bischöflichen. Besonders in Oberdeutschland haben die Zünfte, nachdem sie die Hörigkeit abgeworfen, nur noch das Recht der Mitregierung durchzusetzen, und begnügen sich in hergebrachtem Vertrauen mit einem hier größeren, dort kleineren Antheil.

Auch in dieser Rücksicht ist Nürnberg begünstigt. Es lernt niemals einen anderen Herrn als den Kaiser kennen. Kein Bischof, kein Graf steht der Stadt gegenüber. Der Burggraf ist nur die Obrigkeit für das umliegende Land; selten werden ihm städtische Rechte verpfändet.

Der Hauptgrund aber für das Fortbestehn der alten Verfassung ist in den Geschlechtern selbst zu suchen.

In anderen Orten bringen sie häufig durch innern Zwiespalt ihren eigenen Stand in's Verderben und die Stadt in Ungemach; oder sie streben in äußeren Fehden nach Schätzen und behandeln daheim die Bürger mit hoffärtiger Verachtung.

Die Patrizier von Nürnberg zeichnen sich durch Einigkeit aus. Von dem Landadel halten sie sich im Ganzen fern, und wenden sich lieber dem Großhandel zu, durch den sie ihr Interesse mit dem der Gewerke verflechten und dadurch Ernährer und Wohlthäter der Stadt werden. Die Verwaltung führen sie mit Klugheit und Mäßigung. Der venetianischen düstern Heimlichkeit bedürfen sie nicht, weder innerhalb des Raths noch gegen die Bürger, und je weniger deshalb ihre Macht bestritten ist, desto wohlgesinnter regieren sie ohne Erhebung und Stolz. Ihre politische Erziehung ist streng. Kein Untüchtiger gelangt zu den höheren Aemtern. Die Abgaben vertheilen sie gerecht, der Staatsschatz mehrt sich in ihren Händen, ihre Anstalten für das öffentliche Beste sind trefflich, und ihre Handelsverträge zeigen gereifte Erfahrung. Auch die seltene Aufnahme fremder Geschlechter trägt zur Befestigung bei. Durch die Stufen-

folge der Macht und Mitwissenschaft sind außerdem Patrizier und Zünfte fast in der ähnlichen Lage. Es besteht für die Mehrzahl faktisch nach dieser Seite eher ein quantitativer Unterschied der Rechte, als ein wirklicher Gegensatz.

Diese Verhältnisse — deren Bild ich zum größten Theil einer Abhandlung meines Freundes, des Herrn Regierungsassessor Hegel in Magdeburg habe entlehnen dürfen — lassen Nürnberg zu einer der mächtigsten Handelsstädte emporblühn. Metall- und Tuchfabriken sind schon im dreizehnten Jahrhundert in vollem Gange, und nirgend fast wird die Spedition zwischen der Levante und den nordischen Hansestädten gewinnreicher betrieben, als in diesem glücklich gelegenen Mittelpunkt, dem auch die Wege nach Osten und Westen offen stehn. Die Großhändler von Nürnberg, meist selber Rathsherren und häufig Gesandte der Republik, halten ihre Comptoirs in Cöln, Brügge, Bremen und Lübeck, in italienischen und französischen Städten. Der persönliche Besuch dieser Orte schärft ihren praktischen Blick, und macht sie nur um so begieriger, jede neue Erfindung sich anzueignen, und Erwerb und Handel stets zu erweitern.

Der wachsende Flor ruft Kaufleute und Handwerker selbst aus Italien nach Nürnberg. Sie finden gastliche Aufnahme und verbreiten ihrerseits Geschicklichkeit und Kenntniß. Auch Gelehrte und Künstler werden herbeigezogen, und besonders von den Patriziern geehrt, von denen sich manche selbst in Kunst und Wissenschaft auszeichnen.

Solch ein Zusammenwirken von praktischem Handgeschick und theoretischer Bildung weckt nun auch früh schon diejenigen Künste, welche dem Handwerk näher stehn, die Architectur, das Schnitzen in Holz, die Kunst der Steinmetzen und Metallgießer.

In der Baukunst herrscht hier im zwölften Jahrhundert und zum Anfang des dreizehnten, in der Burgcapelle z. B. und den alten Theilen der Sebaldskirche, noch der Basilikenstyl mit Deckengewölben. Gegen den Schluß des dreizehnten und das vierzehnte hindurch dringt die germanische Bauweise ein. Doch nicht in jener leichten reichen Entfaltung, die in dem Cölner Dom, in

der Façade des Straßburger Münster und in nordfranzösischen Werken zu vollster Pracht gelangt, sondern minder gegliedert, gewerkartiger und bürgerlich schlichter. Heitere Zierlichkeit zeigt nur der neue Chor von St. Sebald (1377) mit seinen schlanken Pfeilern und Säulchen, die bei gleich hohen Seitengängen palmenartig ihre flacheren fröhlich geschmückten Bogen ringsher ausstrecken. Ein Geschmack, der endlich im fünfzehnten Jahrhundert in dem neuen Chor der Lorenzokirche (1439—77) schon ausgeartet erscheint.

Aus demselben Baustyl entwickelt sich als belebender Schmuck eine verwandte Sculptur; getragen noch von den Ueberlieferungen altchristlicher Kunst, doch in Stellung, Bewegung und Faltenwurf auf weichen Schwung der Linien und in den fein behandelten Gesichtstheilen auf den beginnenden Ausdruck inneren Lebens gerichtet. (Kugler, Handb. d. Kunstgesch. S. 516.) In diesem Charakter meißelte besonders Sebald Schondorfer die Statuen in der Vorhalle der Marienkirche (1355—61) und an dem gleichzeitig erbauten Brunnen.

Einer anderen Richtung bricht Adam Kraft in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts Bahn. Er sucht die Sculptur selbstständig zu machen, und aus dem architectonischen Typus gegen das Malerische hinüber zu wenden. In Physiognomien Gestalt und Bewegungen durch portraitartige Charakteristik und individuellre Lebendigkeit für den Ausdruck der Leidenschaften. Daß er bei der Schwierigkeit dieses Uebergangs in fast schneidende Schärfe geräth und lieber die vaterstädtischen Formen nachbildet als die Antike, liegt in der Natur seiner volksthümlichen Neuerung.

Die Metallgießer ihrerseits schlagen einen wiederum verschiedenen Weg ein. Am sichtlichsten durch die Familie Vischer.

Der ältere Herrmann Vischer behält selbst in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts den germanischen Styl noch aufrecht. Er bemüht sich, denselben nur von Neuem zu beleben, und durch einzelne antike Motive, in der Gewandung namentlich, zu veredeln. Sein Sohn jedoch, Peter, der berühmteste sei-

nes Geschlechts, läßt anfangs, z. B. in dem Grabmonument des Erzbischofs Ernst von Magdeburg (1495), Adam Kraft's Darstellungsart auf sich einwirken. Wie es scheint, nur als Durchgangspunkt. In seinem spätren Werke, dem Sebaldsgrab, strebt er den Typus seines Vaters mit reicherem Studium antiker Formen und frischem Blick auf die lebendige Gegenwart zu verbinden. In den Aposteln überwiegt der germanische Styl, in den allegorischen Figuren die Antike, und erst in den Scenen aus der Legende des Heiligen kommen beide mit jener realen Charaktertreue in Einklang, in der seine eigene Portraitstatue dasteht. (Kugler, Handb. d. Kunstg. S. 777—78.)

Bei so förderlichen Umständen fehlt es auch der Malerei nicht an Vorarbeiten. Lage, Local, Kunstliebe, Reichthum, alles kommt ihr zu Gute, und die Sculptur fordert sie zum Wettstreit in ihrem eigenen Gebiete heraus. Denn in Franken verbinden sich, wie in Schwaben, Sculptur und Malerei häufiger und enger als in anderen Theilen Deutschlands zur gemeinsamen Auszierung der Altäre. Besonders in Kirchen des späteren germanischen Styls, der als Baukunst schon durch perspectivische Wirkung in's Malerische herüberschweift und vermittelst des bunten, gebrochenen Tageslichts durch das ganze Gebäude den künstlichen Schein einer wunderbaren Farbenstimmung verbreitet. Aus dieser soll dann als Glanzpunkt der Hochaltar vorleuchten. Von Außen in architectonischer Form, im Innern voll von Standbildern der Heiligen, oder Reliefs und Scenen aus der Geschichte Christi; prächtig durch Gold, Silber, köstliche Geschmeide und gefärbte Gewänder, beseelt durch fein bemalte Gesichter und Hände, die doch wieder den Sculpturcharakter nicht verläugnen dürfen, da sich die Malerei erst auf den Flügeltafeln selbstständig zu ergehen hat. Bei diesem gemeinsamen Zweck zeigen Gemälde und Statuen nicht nur gewöhnlich den gleichen Schulcharakter, sondern die vorwaltend malerische Wirkung, zu der das Ganze bestimmt ist, macht es wahrscheinlich, daß den berühmteren Malern, welche die Schildereien lieferten, auch die Zeichnung nud Fertigung des gesammten Schreins übertragen wurde. Außer in un-

gefärbtem Holz arbeiteten die Bildschnitzer selten ohne Beihülfe der Maler, und standen in Bezug auf Styl und Behandlung unter deren Aufsicht; woraus denn der Einfluß der jedesmal blühenden Malerschule auf die Bildschnitzereien erklärlich wird. (Schorn, Kunstbl. 1836. Nr 2. p. 7. Wach, Kunstbl. 1833. Nr. 2. Kugler, Handb. d. Kunstg. p. 558—60, p. 771.) — Die Reihe älterer Malernamen, die von Murr in seinem Journal, (Bd. II. p. 68. sq.) und die Nachrichten über frühere Gemälde, die er in seiner Beschreibung von Nürnberg anführt, will ich nicht wiederholen. Wir haben es allein mit der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zu thun.

Ihre Aufgabe ist einfach. Sie hat das auszubilden, was Martin Schön, die Ulmer Schule und Holbein unerledigt lassen.

Das Anmuthige und Liebliche, wie die innere Harmonie kräftiger Charaktere gelangen den Meistern im Elsaß und Schwaben in hohem Grade. Doch um deswillen eben mildern sie gern alles Strenge, oder nehmen es gar nicht auf. Das höhere Ziel aber liegt nicht in dem bloßen Vermeiden. Selbst das Scharfe muß sich die Darstellung, wenn es nöthig wird, einverleiben, um es in echter Mäßigung in Fluß und Einklang zu bringen.

Bei den fränkischen Malern war schon im vorigen Jahrhundert die härtere Charakteristik herrschend. Verstärkt sich die gleiche Richtuug nun auch in der jetzigen Epoche, so geschieht es, glaube ich, weil die Kunst sich fester noch an das Handwerk anschließt. In Schwaben feiert der Minnegesang seine volle Blüthe, und auch die Meistersänger des vierzehnten Jahrhunderts schließen sich hier wie am oberen Rhein und zu Mainz noch dieser Dichtkunst in minder abweichender Weise an. Im fünfzehnten aber wird Nürnberg ein Hauptlocal für die zünftige Uebung der äußeren Form und den Ausdruck prosaischer Reflexionen.

Die Malerei folgt dem ähnlichen Wege. Gerade in Nürnberg ist ihr enger Verein mit dem Handwerk um so unabweislicher, jemehr die Zünfte in ihrer Beschränkung zugleich ihre ungeschmälerte Ehre finden. Ihrer Ruhe und Ordnung hauptsächlich verdankt die Stadt den wachsenden Flor. Der Clerus ver-

mag sich nicht vorzudrängen, und das Raub- und Kriegswesen der fränkischen Ritterschaft bleibt ein den Städten entgegengesetzter Lebenskreis. Gewerk, Kleinhandel und Fabrication aber entwickeln auch innerhalb der Anschauung vor allem den aufmerkenden und streng unterscheidenden Verstand. Besonders wenn das Gedeihn des Ganzen statt auf dem Segen der Natur, nur auf hartnäckigem Fleiß und klugem Erwerb beruht.

Schon Grüneisen (Ulm's Kunstleben rc. p. 7.) sagt von den fränkischen Malern, sie setzten die Wahrheit über die Schönheit, und ergötzten sich selbst am Häßlichen, wenn es nur Bedeutung und Charakter an sich trage.

In der That, ihrem Verstande, der sich die Gegensätze ungelöst auseinander hält, ist es Ernst mit der realen Häßlichkeit. Dieß Extrem durch tieferen Humor wieder umzuwenden oder als dämonischen Fanatismus erscheinen zu lassen, kommt ihnen kaum in den Sinn.

Deutlicher noch wird der Einfluß des Handwerks in der technischen Ausführung.

Das Formschnittwesen, von welchem der Bücherdruck ausgeht, das Coloriren von Heiligenbildchen und Spielkarten, womit von Nürnberg aus der breiteste Handel betrieben wird, diese Gewerbskunst sind hier von größerer Wirksamkeit als in Ulm oder Colmar. Die besten Meister bewahren zu größtem Theil auch in Gemälden die schwarzen Umrisse, auf die sich der Holzschnitt einschränken muß. Die flandrische Malweise, die dem entgegengesetzten Prinzipe folgt, ist zwar auch ihnen nicht unbekannt, ihr Hauptgesichtspunkt jedoch sind charakteristische Formen. Nichts hebt diese in einfacherer Schärfe hervor als festgezeichnete Umrisse, für welche dann das weitere Ausmalen kein Ueberfluß, doch auch nicht das einzige Mittel ist, sichtbar und wirksam zu werden. Benutzen nun aber dieselben Meister, hauptsächlich gegen den Schluß des Jahrhunderts, zuweilen auch für die Oelmalerei das flüchtigere Antuschen so viel als möglich, so geschieht dieß weder aus Mangel an Ausbildung, noch, wie zu Rubens' und Teniers' Zeit, der neuen gesteigerten Wirkung wegen. Sie haben

mehr wohl den äußeren Vortheil im Auge, daß diese Behandlungsart schneller zum Ende führt, als der flandrische gründlich ausmalende Fleiß. Die merkantilische Betriebsamkeit, die alle Bestellungen, je mehr ihrer sind, um so lieber zu fördern strebt, scheint bereits dieser Epoche nicht abzugehn.

So viel Treffliches nun auch der enge Verein von Handwerk und freier Kunst hervorgebracht hat, so liegt darin doch eine gefährliche Klippe. Die reichsstädtische Freiheit ist ein kostbares Vorrecht; je weniger die Zünfte aber selbstständig in das Regiment eingreifen, das ihre Stadt mit den Welthändeln und höhern Intressen des Reichs in Verbindung setzt, je bürgerlich beschränkter bleibt der Sinn nur auf das Nächste gerichtet. Besonders wo der praktische Haus- und Gewerksverstand die befreiende Phantasie zurückhält. Kommt hiezu in dem eignen Leben noch eine unbehülfliche Eckigkeit, bei der wohl das Tüchtige einkehrt, aber die Grazien ausbleiben, so läuft die Kunst nur zu leicht Gefahr, prosaisch zu werden.

Die Sculptur deshalb sucht nicht mit Unrecht in dem frühern germanischen Styl oder antiken Formen eine Aushülfe. Die Malerei jedoch kann für die jetzige Epoche weder bei jenem Beharren, noch bei den Alten und Italienern sich einbürgern. Für sie steht nur ein Weg offen; der Anschluß an die eyckische Schule. Denn diese verbindet mit genauer Beobachtung zugleich die innige Tiefe, mit abgeschlossener Bürgerlichkeit die umfassende Weite, und mit dem weltlichen Ernst die heiligende Demuth.

Wenn die schwäbischen Schulen im Ganzen daher den eyckischen Einfluß mehr von sich ablehnen als sich ihm hingeben, so gleichen die nürnberger Meister in Betreff ihres volleren Aufnehmens den Westphalen und Cölnern. Bei diesen jedoch giebt die nöthige Kräftigung den Grund der Verbindung ab, für unsere Stufe umgekehrt soll das Harte sich mildern, das prosaisch Reale poesiereich beseelt und das Weltliche religiös vertieft werden. Dessenohngeachtet darf auch hier die niederländische Einwirkung die Phantasie nur befähigen, den Kern ihrer heimischen Vorzüge künstlerisch zu entfalten.

Diesen Forderungen kann nur Genüge geschehn, insofern in dem nationalen Grundcharakter bestimmte Elemente an und für sich der eyckischen Auffassung näher entsprechen. Solch innrer Zusammenhang ist wirklich vorhanden. Die Anmuth wird von der Nürnberger Schule nicht aus formeller Ungeübtheit mit schärferen Affecten und Formen vertauscht. Der Grund liegt tiefer. An stetiger Harmonie und innerem Frieden in weltlichen und religiösen Zuständen, woraus jene offene Milde entspringen könnte, gebricht es nicht. Die Zünfte aber, statt zu herrschen, werden beherrscht. Der lebendige Einklang des Ganzen bleibt für sie nur ein Werk fremder Thätigkeit, die mit kräftigem Ernste über ihnen steht und sie von oben her leitet. Je oligarchischer die Verfassung ist, um so durchgreifender wird die Macht der Regierung allen fühlbar. Die Stände sind noch weiter geschieden als anderwärts, doch Patrizier wie Handwerker, Großhändler wie Krämer, alle sind gleichmäßig überwacht, und durch die gemeinsame Ordnung geregelt; ja die Obrigkeit, um solche Verfassung im Gang zu erhalten, muß fest auch gegen sich selber sein. Diese Strenge der allgemeinen und persönlichen Zucht, wie jenes Gefühl einer überragenden Herrschaft, der alle gehorchen, werden das Band der ähnlichen Anschauung zwischen den Malern in Nürnberg und Flandern. Mit dem großen Unterschied aber, daß es andere Gebiete sind, in welchen diese Vorstellungen sich hauptsächlich geltend machen. In Nürnberg prägt sich im weltlichen städtischen Leben das Verhältniß aus, das die Brüder van Eyck von der Religion her zum Ausgangspunkt nehmen.

Diese Verschiedenheit führt nicht unwichtige Abweichungen nach sich. In Nürnberg geht die äußere Strenge der Formen aus der innern hervor. Die van eyckische Schule ist kaum minder streng, theils aber wendet auch sie sich im weiteren Verlauf ausdrücklich zum Zierlichen hinüber, theils verdeckt ihre ebenso fein als individuell belebende Modellirung von Anfang an das allzu Herbe, und vergütet es überall durch die reizende Farben-

pracht und reiche Naturumgebung. Nach allen dieser Seiten bleiben unsere Meister trockner und härter.

Was ihnen näher zu Gute kommt, ist jene unverbrüchliche Hoheit, von der ein strenges Gebot ergeht der Ehrfurcht und Andacht. Doch die schwäbischen Schulen bereits setzen die Anmuth innrer Harmonie und die selbstgewisse Befriedigung an deren Stelle. Mehr noch bilden die Meister von Nürnberg diejenige Schule, aus der unmittelbar Dürer entspringt, ein Genius, der Reformation enger verwandt als irgend ein andrer von allen bisherigen Malern. Der Fortschritt zu Dürer hin muß jetzt schon an ihnen sichtbar werden.

Selbst in der Nachbildung flandrischer Physiognomien und Seelensprache verschwindet das eigentliche Kirchliche. Alles wird menschlich selbstständischer und weltlicher. Das stumme Sinnen des ganzen Gemüths verwandelt sich zum klaren Nachdenken, das innig verschlossene Gemüth zum redenden Verstande, und wenn auch eine noch schärfere Hoheit hindurchwaltet, so ist es doch mehr ein obrigkeitlicher Ernst, und ihm gegenüber eine bürgerliche und häusliche Ehrfurcht. —

Sieben und dreifsigste Vorlesung.

Von einzelnen Meistern dieser Epoche muß ich mich, als berühmtesten, auf Michael Wohlgemuth beschränken. Ihm allein dürfen unter den vorhandenen Tafeln einige mit Sicherheit zugetheilt werden.

Seine Lebensumstände sind wenig bekannt; van Mander erwähnt ihn gar nicht und Sandrart sagt nur, „das weltbeschriene Nürnberg möge sich über ihn erfreuen, als welcher zu seiner Zeit für einen der bästen Kunstmahler und Reißern geachtet worden: dannenhero auch der große Dürer zu ihm in die Lehre gestellet worden." Von seinen Arbeiten nennt er nur die Holzschnitte der Nürnbergischen großen Chronik, und die Altartafeln aus der Augustinerkirche, die jetzt ein Hauptschmuck der Moritzkapelle sind.

Einen festeren Anhaltspunkt giebt das Portrait der Praun'schen Sammlung, gegenwärtig in München. Die Aufschrift der Rückseite lautet: dieses hat Albrecht Dürer abkonterfät nach seinem Lehrmeister Michael Wolgemut im Jahr 1516, undt er war 82 Jar undt hat gelebt pis man zelet 1519 Jar, da ist er ferschiden an St. Endres Dag früh en die Sün aufgüng. (Huberts Handbuch Bd. 1. p. 108. Fiorillo, Gesch. d. z. K. in Deutschl. II. p. 327—28.)

Diesem Bericht zufolge ward Wohlgemuth um 1434 geboren; und stammt nach Doppelmayer (histor. Nachricht von nürnb. Malern und Künstlern p. 181.) aus einer nürnbergischen Künstlerfamilie. Seine Vaterstadt scheint er in späteren Jahren wenig verlassen zu haben, wer jedoch in der Jugend sein Lehrmeister gewesen, ist unermittelt. Heinecken ertheilt nur mit geringer Wahrscheinlichkeit dem Jakob Walch diesen Ruhm. In Neudörffer's Nachrichten heißt es zwar: „Jakob Walch starb 1500. Hans von Kulmbach ist sein Lehrjunge gewesen;" des Wohlgemuth aber wird nicht gedacht. (v. Quandt; d. Gem. d. M. Wohlg. ect. Dresden und Leipzig. Fol. 5.)

Daß Michael noch als Greis beweibt war geht aus dem Contract hervor, den er wegen des Schwabacher Hochaltars abschloß. Seiner Frau sind darin zehn Fl. „zum Leykauf" festgesetzt.

Von den Nürnbergischen Malern scheint er eine der größten Werkstätten mit vielen Gehülfen und Schülern gehabt zu haben. Schon Dürer, der 1486 zu ihm in die Lehre kam, führt über die Behandlung von Seiten der Gesellen Klage, und je älter der Meister ward, jemehr wohl überließ er die Arbeit zu großem Theil seinen Schülern. Hierauf deutet wenigstens der obenerwähnte, von dem Schwabacher Rathpfleger vorsichtig abgefaßte Contract. Derselbe besagt ausdrücklich: „wo aber die tavel an einem oder mer Orten ungestalt wurd, das soll er solang endern vnnd puffen, bis die nach der bestendigen Besichtigung von beeden tailen dazu verordnet wohlgestalt erkannt wurd, wo aber die tauel dermassen es vngestalt gewinn, der nit zu endern were, So soll er soliche Taueln selbst behalten vnnd das gegeben gelt on abgang und scheden widergeben." (v. Quandt. l. c. fol. 10.)

Die frühesten unter den bekannten Arbeiten Wohlgemuth's sind Bildschnitzereien.

Winterbach, in seiner Geschichte der Stadt Rothenburg, schreibt ihm einen Altarschrein zu, den er schon um das Jahr

1451, nach v. Quandt um 1454, für die St. Jacobskirche gefertigt habe. Doch ist dieß Jugendwerk bereits im Jahr 1494 verbrannt. (Schorn, Kunstbl. 1836. No. 3. p. 11.) Ein zweiter Schrein in derselben Kirche, für den Altar des heiligen Blutes im Jahr 1474 gestiftet, besteht nur aus unbemalten Figuren, in Gestalt mager und schwach in Zeichnung, obwohl im Typus der Schule, so daß diese Arbeit, nach Schorn's Urtheil, „jedenfalls nur zum geringeren Theil dem Meister selbst angehören dürfte."

Die Hauptkraft seines Genius aber wandte Wohlgemuth bis in sein spätes Alter der Malerkunst zu. In ihr verbindet er drei Elemente.

Die Grundlage bildet die Erinnrung an den früheren Typus, den er von seinem Lehrer überkommen und in seiner Jugend an den Sculpturwerken seiner Vaterstadt studirt haben mag. Er liebt noch die goldenen Lüfte und tellerartigen Glorien; auch sind die meisten seiner Gestalten schmal in den Schultern, in den Hüften etwas gedreht, und manche der schöneren Köpfe rundlich, von feiner Nase und kleinem Munde.

Mit klarem Sinn jedoch wandelt er dieß Ueberlieferte zu durchgreifend fester Charakteristik um. Scharf zu individualisiren, lebendig zu bewegen und die heilige Geschichte in die Form seiner Umgebung zu kleiden, ist sein Hauptproblem. Unter seinen Zeitgenossen hat er hiefür die kräftigste Anschauung, die in ihrer alterthümlichen Strenge durch schlichte Würde und nachhaltige Großheit alle anderen Meister besiegt. Schroffes bekümmert ihn wenig; er sieht auf verständliche tüchtige Bezeichnung mehr als auf Freundlichkeit; selbst das Grelle in Form und Ausdruck giebt ihm keinen Anstoß. Sein Gegenstand scheint dieß zu fordern.

Gerade die Städte, die später kampflos zum Protestantismus übergehn, erfreun sich an extremen Darstellungen der Passion. Denn in ihr am schärfsten kommen die Gegensätze zur Sprache, deren Versöhnung die Reformation erstrebt, die menschliche Selbstgewißheit und Heiligkeit Gottes. Das Verwerfliche

ihres Kampfs so eindringlich als möglich zu machen, ist das unbewußt nächste Interesse. — Die religiöse Freiheit darf der Andacht und Ehrfurcht am wenigsten entbehren. So will denn auch unser Meister das Härteste, was jemals geschehn, nicht mit Milde behandeln, das Schmachvollste, was der Mensch je vollbracht, nicht verschönern. Je ehrsamer die rechtschaffnen Nürnberger leben, desto mehr glaubt er die wirkliche Häßlichkeit in dem frechen Aufruhr noch überbieten zu müssen. Ihr gegenüber stimmt ihn das unverletzlich Heilige zum gewichtigsten Ernst. In einigen seiner Gestalten liegt ein so tiefes Nachdenken, als gält es, das Unverträglichste doch im Geist zu bezwingen. In anderen will er die Hoheit, Treue und Frömmigkeit gleichsam geborgen zeigen vor dem rohen Anlauf der Welt.

Für diesen Punkt kommt ihm das Vorbild der eyckischen Schule zu Hülfe. Er entlehnt theils das Local in Landschaft und Architectur, theils Charaktere, Motive, Gruppirung, Costum und Faltenwurf. Besonders, scheint es, zieht ihn der ungestörte Friede in diesen Bildern an. Denn je leichter in Gent das Volk sich ereifert und zuschlägt, um so heiliger breitet sich eine religiöse Ruhe über die flandrische Darstellung. Für die Verkündigung, das Opfer der Könige und ähnliche Scenen bildet Wohlgemuth diese Stille glücklich nach, und sucht auch dieselbe Einfachheit der Composition zu erreichen. Doch ist es ihm weder um den flandrischen Ausdruck der Andacht zu thun, noch kommt er den Eyck's und ihren Schülern in feiner Durchbildung der Form und Farbe nahe. In Charakteristik, Geberden, Stellungen bleibt er oft unbehülflicher, in reichhaltigen Motiven aus dem wirklichen Leben handfester. Der zarte Geschmack, der aus der Grazie der Seele fließt, scheint ihm abzugehn. Kinder und jugendliche Gestalten werden bei ihm leicht in den nackten Theilen durch steife Eckigkeit häßlich. Ueberhaupt steht er im Studium des menschlichen Körpers und richtiger Zeichnung hinter den Niederländern fast ebenso weit zurück, als er in klarer Schön-

heit und lebendiger Abrundung bewegterer Gruppen von Martin Schön übertroffen wird.

Ob Wohlgemuth in Oel oder Tempera gemalt habe, will Herr von Quandt nicht entscheiden; „die eigenen und zumal frühren Bilder hält er jedoch für keine eigentlichen Oelmalereien.“ Er findet die Farben dick aufgetragen und undurchsichtig. (l. c. Fol. 6.) „Vorzüglich aber fehle das untrügliche Merkmal der eyckischen Malerei, jene feste, glänzende, emailähnliche Oberfläche, die ihre Durchsichtigkeit selbst bei nicht dünnem Auftrag körperlicher Pigmente von einem jetzt unbekannten äußerst durchsichtigen Harze gewinne, das die Gebrüder van Eyck dem Oel beigemischt hätten. Durch ungemischtes Oel sei weder jene Glätte noch diese Durchsichtigkeit zu erreichen.“ (Fol. 12.)

Es thut mir leid, dieser ganzen Ansicht direct widersprechen zu müssen. Die Durchsichtigkeit und emailartige feste Glätte hangen weder von dem Oel ab — denn viele Temperabilder zeigen dieselben Vorzüge — noch von dem hinzugefügten Harze, insofern auch neuere Oelgemälde, ausgeführtere Landschaften Blechen's z. B., den Eyckischen hierin nicht nachstehn, und doch notorisch ohne dieß Harz gemalt sind.

Wenn deshalb Wohlgemuth's technische Behandlung nicht der flandrischen durchweg ähnlich sieht, so folgt noch nicht, daß er in Tempera gemalt haben müsse. Kein Meister dieser Zeit, der sich die van eyckische Auffassnng in so hervorstechender Weise einverleibt, hat sich mit der bisherigen Praxis begnügt. Vielleicht erhielt Wohlgemuth durch Herlen's Aufenthalt in Franken, der zwischen 1460—66 fallen kann, die erste Unterweisung. Von früheren Werken aber ist wahrscheinlich keins erhalten. Die späteren, wie bereits Schorn versichert, sind sämmtlich in Oel. (Kunstbl. 1836. No. 3. p. 9.)

Ueberhaupt konnte Michael Wohlgemuth, jemehr er einer Uebergangsstufe angehört, bei der Länge seiner Laufbahn um so weniger ohne mannichfache Entwicklung bleiben. Hieraus, wie aus der Hülfe, die ihm in späteren Jahren seine Gesellen leisten

mochten, läßt sich die Verschiedenheit der ihm zugeschriebenen Tafeln erklären.

Für die Eintheilung, glaube ich, darf man drei Stufen feststellen. Ich gehe dabei von der Annahme aus, daß diejenigen Werke, in welchen die flandrische Einwirkung deutlicher sichtbar wird, erst der mittleren Epoche zufallen können; denn vor dem Jahr 1460 sind auch in anderen deutschen Schulen dergleichen Tafeln kaum nachzuweisen. Die nöthige Vorentwickelung, um den eyckischen Einfluß erfolgreich zu machen, ist in Oberdeutschland nicht früher vorhanden. Bei Wohlgemuth mag derselbe etwa zwischen 1470—90 besonders lebendig gewesen sein, so daß die vorangehenden Bilder am meisten den national fränkischen, die nachfolgenden aber durch Theilnahme der Schüler bereits viel von dem Charakter an sich tragen, den Dürer zur Spitze gebracht und durch Deutschland verbreitet hat.

In die erste Entwicklungsstufe setze ich hiernach als Hauptwerke die Tafeln, welche in Nürnberg selbst in der Lorenzo- und Frauenkirche Wohlgemuth's Namen tragen, so wie diejenigen, die ihm in der münchner Pinakothek zugetheilt werden.

Alle jedoch bedürfen noch einer bei weitem genaueren Critik und Vergleichung, als ihnen bisher ist gewidmet worden. Ich habe sie leider nur vor längerer Zeit ganz ohne solch einen Zweck gesehen.

Die relativ meiste Schärfe der Form und des Ausdrucks haben die Tafeln in der Pinakothek, ursprünglich für die Dreieinigkeitskirche der Stadt Hof gemalt. Am deutlichsten unter ihnen ist mir die Auferstehung erinnerlich. Christus, mit strengen Umrissen in rothem, winklich gebrochenem Mantel, ist soeben dem Grabe entstiegen. Unerschütterte Ruhe herrscht durch die ganze magere, steife Gestalt und das gradausschauende Antlitz. Doch nicht in jener eyckischen Hoheit oder mysteriösen Tiefe Rogier's van Brügge. Es ist mehr ein unbeugsamer Ernst, der über dieß Wunder der Auferstehung nachdenkt, bis es ihm klar, wie der Zusammenhang anderer Weltverhältnisse vorliegt. Um den Grabstein her schla-

sen die Wächter, häßlich von Gestalt und Physiognomie, in eckigen Stellungen. Der Hintergrund öffnet den Blick auf einen Berg und die Stadt Gottes, über welche die Sonne im Morgenglanz aufgeht. Das Colorit, soweit ich es mir zurückrufen kann, ist von brillanter Bestimmtheit der Hauptfarben und einfacher Harmonie. Die ungemilderte Strenge läßt diesem Bilde durchgängig die feste Kernigkeit, der es nur um die Sache zu thun ist, müßte sie dadurch auch herb erscheinen.

Drei andere Tafeln enthalten die Anbetung, die Kreuzigung und den himmlischen Gruß, Christus am Oelberge und den Erzengel Michael.

Mit diesen Gemälden haben die Bilder der Frauenkirche zu Nürnberg nur theilweise Verwandtschaft. Sie dürfen jedoch nicht mit jenen verwechselt werden, die von Murr, ohne Angabe ihres Meisters, als Doppelflügel eines Schrein's beschreibt, für welchen Veit Stoß 1504 in Jacob Welser's Auftrag das vortreffliche Standbild der Jungfrau schnitzte. (Beschr. d. vorn. Merkw. v. Nürnb. p. 90.) Die jetzt dort aufgestellten, — in der Mitte die Verkündigung, Kreuzigung und Auferstehung, an den Seiten Apostel und Heilige, — sind verschieden an Werth. Die Auferstehung gleicht der münchner Tafel; den Gruß des Engels zählt von Quandt zu Wohlgemuth's vortrefflichsten Werken. (l. c. Fol. 8.) Ohne erneute Anschauung wage ich hierüber ein Urtheil so wenig, als über das Altarblatt in der Lorenzokirche, von welchem von Murr glaubt, daß es von Wohlgemuth gemalt sein möge. (l. c. p. 125.) Volkart hat es 1782 in Kupfer gestochen.

Den Altar mit Schnitzwerk in der Familienkapelle der Freiherren von Haller, zunächst dem Johanneskirchhofe zu Nürnberg, sowie zwei andere Altäre zu Heilsbronn bei Anspach (Kunstbl. 1836. No. 3. p. 10) und zu Hersprück (ib. 1831. No. 12.) habe ich nicht gesehen.

In seiner zweiten Epoche wendet sich Wohlgemuth, wie schon gesagt, zur flandrischen Schule herüber. Doch nur in Bezug auf die Darstellung ruhiger Hoheit und einer bedächtigen An-

dacht, die sich weniger aus der geheimen Tiefe der Brust, als aus lebensernstem Charakter, aus Belehrung und Sitte entwikkelt hat. Seine Vorbilder sind mannichfach. Theils, wie es scheint, Gemälde der cölnisch-flandrischen Richtung, theils niederländische, vornehmlich von Rogier's van Brügge Nachfolgern. Auch das Meißner Dombild kann ihm bekannt gewesen sein.

In Scenen der Passion bleibt er zu scharfem Gegensatze ganz der bisherige fränkische Meister, oder stellt im eyckischen Typus nur einzelne nachdenklichere Charaktere in das bunte Gewühl.

Diese Entgegenstellung springt am auffälligsten an den Flügeln des Altarschreins der Marienkirche zu Zwickau ins Auge. Zu großem Bedauern kenne ich sie nur aus den Lithographien, die Herr von Quandt im Auftrage des sächsischen Alterthumvereins herausgegeben hat.

Der ganze Schrein, Malerei und Schnitzwerk, wurde, laut einer schriftlichen Nachricht auf der Rückseite des Bildes, im Jahr 1479 von dem Amtshauptmann Römer bei Wohlgemuth für 1400 rheinische Gulden verdungen. (v. Quandt l. c. Fol. 9. Kunstb. 1836 Nr. 3. Hildebrand's Archiv merkw. Urk. und Nachr. Leipzig 1833 1. Heft p. 36 ff.)

In der Kraft des Mannesalters muß der berühmte Meister dieser umfassenden Arbeit die treulichste Sorgfalt gewidmet haben.

Die lebensgroßen Figuren in der Mitte und den Flügeln sind wahrscheinlich von ihm selber aus Lindenholz, halb in dem früheren germanischen, halb in dem ihm eigenthümlichen Styl geschnitzt, und dann mit zarter Genauigkeit bemalt. Die schmalen Körper mit rundlichen Köpfen haben ausgebogene Stellungen, doch eckigen Faltenwurf; die Frauen sind jugendlich, Haar und Mäntel, Postamente und Baldachine vergoldet, Untergewänder und Hintergrund zu bunter Farbenpracht übertüncht. In den Gemälden, seltner zwar, kommen gleichfalls Züge zum Vorschein, die neben echt oberdeutschen an cölnische Elemente erinnern können. Am durchgreifendsten erweist sich der flandrische

Typus. Denn auch das Local ist niederländisch, doch mehr in Landschaft als in Architectur, und in Felsenparthien phantastischer.

Die vier hohen Tafeln der Außenflügel stellen die Leidensgeschichte dar: Christus am Oelberge — vor dem Volk, gegeißelt, verspottet, — zur Kreuzigung geschleppt, — und gekreuzigt. Sowohl Herr von Quandt als Hofrath Schorn theilten die Ausführung den Gesellen zu. Allerdings mag sie roher sein; ohne verrenkte Stellungen geht es nicht ab. Doch sehe ich keinen genügenden Grund, selbst diesen Mangel nur den Gehülfen zur Last zu legen. Composition und Charakteristik gehören sicher dem Meister an, der Ausdruck ist durchweg verstanden, lebendig, treffend, und schülerhafte Carricaturen weiß ich kaum aufzufinden. Weshalb überhaupt soll ein Mann in so frischen Jahren das Ausmalen gerade der schwierigsten Tafeln den Knechten überlassen haben. Er selber, glaub ich, mußte alle Kraft des Geistes anspannen, um sie zu erfinden, und alle Geschicklichkeit zusammennehmen, um sie zu vollenden.

Die Gruppirung ist einfach und klar; bei der Kreuzigung, bringt man die unausgebildete Luftperspective und Gedrängtheit des Zuges in Anschlag, wohlgelungen. Die gesammte Auffassung aber bleibt ohne die vollere Weihe. Christus leidet wie andere Menschen, statt im Dulden selbst durch Milde und Hoheit zu überwinden. In dem Volk ist weniger die Blutgier und Bosheit herausgehoben, als das gewöhnliche Behaben der Menge bei Hinrichtungen und Aufruhr, zu dem auch die Ernsteren sich fortreißen lassen, so daß nur die Besten als mißbilligende Zuschauer dastehn. — Ergreifender, in niederländischer Weise, ist die Kreuzigung; unter den bisherigen das ruhigste Bild, obschon im Ausdruck der Theilnahme, des Nachdenkens, der Bekehrung und Andacht mannichfach und bewegt genug. Was jedoch fehlt, ist jener erschütternde Seelenschmerz Maria's, Johannes' und der begleitenden Frauen. Es ist, als fühlten die fränkischen Meister dieser Stufe mehr das Verdammungswürdige in der Marter und Pein als den Schmerz über das Leiden Christi durch ihr eigenes Herz gehn.

Die vier inneren Tafeln, die Verkündigung und Anbetung, das Opfer der Könige und die Familie der drei Marien, sind die gelungensten. Offene Zimmer mit Gärten, niedrigem Mauerwerk und verfallenen Bogen umgeben jene frommen Scenen, deren häusliche Stille und Heiligkeit das Christenthum zu einem frohen Glauben des Hauses und der Familie macht. Alle Milde, die dem Meister irgend zu Gebote steht, hat er mit Ernst und Ruhe zu verschmelzen gesucht. Freundliche Städte und Landschaften bilden die Ferne, Vögel zwitschern auf Gebälk und Mauern, und die Pracht der Gewänder und Teppiche wieder soll dem Ganzen Würde und Glanz verleihn. Wie vollständig er die meisten Motive aus der eyckischen Schule entlehnt, ja selbst deren Ausdruck theilweise beibehält, bewahrt er sich dennoch die nöthige Freiheit und den mitschaffenden Geist. Kein oberdeutsches Werk erinnert hierin wie dieses an das Meißner Dombild. Stimmten die Färbung und Technik überein, so könnte Wohlgemuth vielleicht als Spitze seiner Vollendung auch jenes Altarblatt gemalt und erfunden haben. Die Composition erfreut durch die gleiche grandiose Einfachheit, und ist doch lebendig. Fast alle Figuren sind nobel gedacht, von freier Bewegung und schön geordnetem Faltenwurf. Die Hände voll Ausdruck, die Köpfe beredt; an vielen öffnen die Lippen sich eben, um auszusprechen, was im Innern vorgeht. Die portraitartigeren Charaktere schauen offen darein, als wäre das Rechtthun in Stadt und Haus, das sie täglich üben, auch in der Religion das festeste Band, um sie mit Gott zu verknüpfen. Wir vermissen die eyckische Andacht nicht, weil sie selbst ihrer nicht zu bedürfen scheinen.

Die Verkündigung findet Schorn den Aussenflügeln des cölner Dombildes ähnlich. Ich kann dem nicht beistimmen. Sie gleicht in Composition mehr dem Gruß des Engels, wie er von dem Genter Altarbilde auf die flandrische Schule übergegangen ist, doch überragt Wohlgemuth diese Schüler in ruhiger Größe und Macht der Form. Die Anbetung hat mit dem Heiligen Lucas der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung Verwandtschaft. Am eigenthümlichsten ist die Familie der drei Marien.

In dieselbe Epoche, als kleineres Werk, gehört die Kreuzführung in der Sebaldskirche zu Nürnberg mit der Jahreszahl 1485; ein Bild von gründlicher fast niederländischer Ausführung, doch in fränkischer Technik. Im Hintergrunde liegt Jerusalem, wenn ich nicht irre, mit den vier Thürmen des Bamberger Domes, mitten in einer flandrischen Landschaft. Von der Stadt aus wendet sich der Zug nach links in den Vorgrund, und dann in langem Bogen gegen den Hügel hinauf; gedrängt, doch in verschiedene Gruppen zertheilt, reich an Figuren in heimischem, buntfarbigem Costum und mannichfachen, eckigen Stellungen; größtentheils scharfe, häßliche Physiognomien, im Ausdruck aber ohne Carricatur und Extrem der Leidenschaft. Nur der Knecht mit den Eisennägeln tanzt und springt vor Christus her, als gält es einen festlichen Tag zu begehen. In der Nähe des Thors machen einige flandrische Charaktere, redliche treue Männer in ernsterem Nachdenken, den Beschluß.

Die Färbung im Ganzen ist kräftig und tief; das Grün, Roth und Gelb von fester Bestimmtheit, die Perspective gelungen, doch von geringem Luftton. Ganz hiervon verschieden sind die als echt beglaubigten Tafeln in der Moritzcapelle. Sebaldus Peringersdörfer ließ sie für den Hochaltar der Augustinerkirche malen. In welchem Jahr wird nicht angegeben. Da jedoch der Neubau der Kirche erst 1488 vollendet ward, (v. Murr, Beschr. d. vorn. Merkw. v. Nürnb., 2te Aufl. p. 81.) so steht zu vermuthen, daß auch der neue Schrein nicht früher ist aufgerichtet worden. Einer gütigen Mittheilung des Herrn Dr. Waagen zufolge giebt eine der schwächeren Tafeln neben dem Monogram eines Schülers die Jahreszahl 1487.

Doch rühren die einzelnen Heiligen auf der äußeren Seite dieser neun Fuß hohen Flügelthüren unbezweifelt von Wohlgemuth selber her. Auf hellblauem Grunde in Goldgewändern stehen sie schnitzwerkartig wie colossale Standbilder da. Der Konception nach einfach und groß, im Ausdruck von gottesfürchtigem Ernst. Die Männer, gedrungen und schwer von Gestalt, scheinen geistig in etwas beschränkte Charaktere, durch Geburt

und Gewohnheit eingeengt in einen begrenzten Kreis von Verhältnissen. Die weiblichen Heiligen von rundem Gesicht, mit voller Stirn und edler Nase sind im Ganzen freire Naturen. Eyckischen Einfluß zeigen weder die Formen, noch der Ausdruck und die Färbung. Die Carnation ist rosig, kräftig und hell, mit grünlichen, fein modellirenden Schattentönen.

Dies sind die vorhandenen Gemälde der zweiten Epoche. Ihnen reihen sich nur noch die wenigen beglaubigteren Holzschnitte an, die Wohlgemuth mit eigener Hand gefertigt hat. Sie finden sich, wie schon Sandrart bezeugt, in der großen Chronik von Nürnberg, auf deren letzten Seite es ausdrücklich heißt: „mit anhangung Michael wolgemutz vnnd Wilhelm pleydenwurffs maler daselbst auch mitburger die diß werk mit Figuren werklich geziert haben. Vollbracht am XIII. Tag des monats Decembris Nach der gepurt Christi vnßers Heylands MCCCCXCIII jar.“

Die Hand beider Meister, die rohre des Pleydenwurff und die geschicktere und freiere Wohlgemuth's, ist in diesen Holzschnitten zu unterscheiden. Dem letzteren jedoch darf, wie ich glaube, ein bei weitem größerer Theil von Tafeln zugetheilt werden, als Herr v. Quandt scheint annehmen zu wollen. In lebendiger Charakteristik, schöner Gewandung und malerischer Wirkung, selbst in der äußeren Technik reichen einige so nahe an Dürer heran, daß dieser sich in früheren Holzschnitten mehr als in Gemälden als Wohlgemuth's Schüler bekundet. — Der Ausdruck schlichten Ernstes und bedächtiger Gemüthsart gelingt unsrem Meister auch hier wieder am besten und leichtesten. Auch fehlt es hin und wieder nicht an freundlicheren, weiblichen Physiognomien. Die Nachbildung der eyckischen Schule wird minder merkbar, da es größtentheils nur auf Stammbäume und einzelne Brustbilder ankommt. In dem Weltgericht aber am Schluß der Chronik erinnern Christus, Maria und Johannes an niederländischen Typus. Im Uebrigen kommen nur vereinzelte Köpfe vor, die entfernt auf den gleichen Einfluß hindeuten. Im Costüm und Charakter bleibt durchweg für assyrische und persische Könige, für griechi-

sche und römische Feldherrn und Philosophen der mittelaltrige Typus herrschend. — Daß Wohlgemuth auch in Kupfer gestochen habe, ist unerwiesen. Die mit W. bezeichneten bekannten Stiche, theils nach Schongawer und Dürer, theils vielleicht nach eigenen schwächeren Compositionen, rühren nicht von Wohlgemuth her, sondern von Wenzel von Ollmütz, einem Goldschmied, der im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts blühte. (Le peintre grav. Six. vol. p. 317—19.)

Aus der dritten Epoche hat sich nachweisbar nur ein bedeutendes Werk erhalten, der große Altarschrein in der Stadtkirche zu Schwabach. Derselbe wurde 1507 unter der Clausel verdungen, daß er in Jahresfrist schon zum Kirchweihfeste hergerichtet sein müsse. Wohlgemuth zählte um diese Zeit 73 Jahr, und mochte das Wenigste mehr selber arbeiten, obschon bei seinem weitverbreiteten Ruhm sich die Bestellungen häuften.

Die Gesellen und Schüler aber, die sich unter seiner Leitung ausgebildet, fingen bereits an, ihren eigenen Weg zu gehn. Die Bilderschnitzer ließen immer mehr von dem Sculpturtypus ab, der sich theilweise mindestens aus dem germanischen Style erhalten hatte, und führten statt dessen die malerischen Angewöhnungen ihres Meisters auch in die Bildnerkunst ein. Leider mit geringerem Sinn für das Edle und Hohe, als für das Niedre und Häßliche. (Kunstb. 1836 Nr. 3. p. 11.)

Die Maler ihrerseits schlossen sich dem Fortschritte an, welchen im Anfang des neuen Jahrhunderts Dürer that.

Nach beiden Seiten, der Bildnerei und der Malerkunst, ist der Schwabacher Altar eher ein Werk der Schüler als Wohlgemuth's, will man nicht annehmen, der greise Lehrer sei zuletzt selber bei seinem früheren Zögling in die Schule gegangen.

Die inneren Flügel stellen Scenen aus der Geschichte des Täufer's und des Heiligen Martin dar; die äußeren die Passion; an der Zocke sind noch vier kleinere Gemälde. Diese letztren allein möcht ich Wohlgemuth's eigener Hand zutheilen. Auf dem einen schlägt in dem Kopf des Johannes die frühere Tüchtigkeit noch einmal auf's Wirksamste durch. Er gleicht dem ältesten Pilgrim

auf dem Seitenflügel des Genter Altarbildes, nur ist er von schärferer Charakteristik; ein durchgearbeitetes Gesicht von Lebensleiden und Schmerz gefurcht; im Ausdruck weniger von religiösem als weltlichem Ernst. Doch läßt es sich schwer bestimmen, ob Wohlgemuth diesen Kopf jetzt erst oder schon früher gemalt. Wenigstens trägt eine der oberen Tafeln die Jahreszahl 1506, so daß sie schon vor der Bestellung des Altars muß fertig gewesen sein.

Wer nun diese größeren Flügel, die von einander gleichfalls abweichen, erfunden und gemalt, und welchen Antheil Wohlgemuth selbst an einigen haben könne, überhaupt die Frage nach dem Verhältniß der in der Werkstatt fortarbeitenden Schüler muß ich Anderen überlassen. Ich habe das Bild nur flüchtig betrachten können. Auch Herr von Quandt, der es genauer zu kennen scheint, giebt keinen Aufschluß. Er lobt die feineren Motive, die beßre Behandlung der Landschaften und hebt einzelne Figuren hervor. „Was aber", sagt er zum Schluß, „der Meister an Kenntnissen, der Greis an Erfahrungen und Beobachtungen der Menschen gewonnen, hatte der Künstler an Ahnungsvermögen des Heiligsten und Innersten dagegen eingebüßt". (l. c. p. 10.)

Als ein noch späteres Gemälde Wohlgemuth's gilt ohne äußere oder innre Beglaubigung der Flügelaltar vom Jahr 1511 in der Belvederegallerie zu Wien. (Zweites Stockwerk. Erstes Zimmer. Nr. 47.)

Druckfehler.

S. 9. Z. 16. statt: ununterbrochenert l. ununterbrochener
S. 13. Z. 23. statt: sehlt l. fehlt
S. 23. Z. 2. wie an mehreren früheren und späteren Stellen,
statt: Donatar l. Donator
S. 53. Z. 19. statt: den l. der
S. 68. Z. 6. statt: elbst l. selbst
S. 70. Z. 34. statt: Beford l. Bedford
S. 129. Z. 26. statt: Masse l. Messe
S. 135. Z. 1. statt: un l. und
S. 144. Z. 24. statt: grau l. grün
S. 160. Z. 6. statt: der Grade l. die Grade
S. 160. Z. 27. statt: Glaubensache l. Glaubenssache
S. 178. Z. 23. statt: cölnischen, Schule l. cölnischen Schule
S. 182. Z. 5. statt: epsodischen l. episodischen
S. 209. Z. 32. statt: Zwischenspalt l. Zwiespalt
S. 211. Z. 23 statt: Berkrüppelung l. Verkrüppelung
S. 212. Z. 12. statt: Figuern l. Figuren
S. 218. Z. 18. statt: milderen l. wilderen
S. 232. Z. 29. u. 233. Z. 15 statt: Kuad l. Quad
S. 239. Z. 7. statt: Europa's l. Europa's,
S. 239. Z. 8. statt: Die l. die
S. 250. Z. 1. statt: dieser l. diesen
S. 250. Z. 14. statt: selbstständischer l. selbstständiger

St

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Hotho, Heinrich Gustav,

Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei eine öffentliche Vorlesung an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

Bd.: 2

Berlin 1843

Art. 142 h-2

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10258328-2